الفنون الإيرانية
في العصر الإسلامي

د.زكي محمّد حسَن

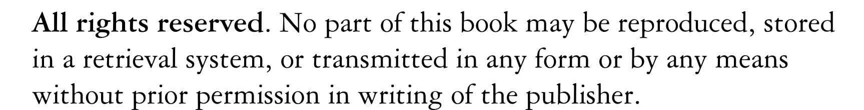
الكتاب: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي

الكاتب: د. زكي محمّد حسَن

الطبعة: ٢٠١٨

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة
جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣
http://www.apatop.com E-mail: news@apatop.com



دار الكتب المصرية
فهرسة إثناء النشر

زكي ، محمد حسن

الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي / زكي محمد حسن

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٦٠٨ ص، ١٨ سم.

الترقيم الدولى: ١ – ٧١٧ – ٤٤٦– ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ٥٦٧٧ / ٢٠١٨

الفنُون الإيرانية
في العصر الإسلامي



" إنّ المباني والمصانع في الملّة الإسلامية قليلة بالنسبة إلى قدرتها وإلى من كان قبلها من الدول ،........... فلما استخدم العرب أمّة الفرس، وأخذوا عنهم الصنائع والمباني، ودعتهم إليها أحوال الدعة والترف، فحينئذ شيّدوا المباني والمصانع " .

ابن خلدون

كلمة المؤلف

وبعد فهذا الكتاب ألقيت بعض مباحثه في محاضرات لطلاب معهد الآثار الإسلامية بجامعة فؤاد الأول، وأعددت بعضها في مناسبة معارض الفن الإيراني التي أقيمت في السنين الأخيرة بلندن وليننغراد والقاهرة وباريس، ثم كتبت بعضها الآخر، لينتظم عقدها، وليصبح في لغتنا العربية كتاب يكشف عن بدائع الفن الإيراني وعبقرية الإيرانيين في العمارة والرسوم والزخارف والصناعات الفنية الدقيقة .

وقد كان أصحاب الفكرة الأولى في إخراج هذا الكتاب زملائي أعضاء اتحاد أساتذة الرسم ، وعلى رأسهم صاحب العزة أحمد شفيق زاهر بك ، فلهم مني وافر الشكر .

وتفضل حضرة صاحب السعادة الدكتور علي باشا إبراهيم فسهّل لي دراسة التحف الإيرانية في مجموعته الثمينة، ونفعني بآرائه وخبرته، وإني لأرجو أن أكون قد أدّيت له – بتأليف هذا الكتاب في الفنون التي يحبها – بعض ماله عليّ من حق .

ويسرني أن أشكر الأستاذ فيهت مدير دار الآثار العربية ، لقيام الدار بنشر الكتاب ؛ ولأنه ساعدني في قراءة " التجارب " وعني بذلك أدق عناية .

ولا يفوتني أن أذكر بالحمد والثناء حضرة الأستاذ إبراهيم جمعه ، لخريطة إيران التي أعدّها لي ، وحضرة محمد نديم أفندي ملاحظ مطبعة دار الكتب ، لجهوده وجهود معاونيه في إخراج هذا الكتاب .

زكي محمد حسن
القاهرة
٢٠ ذى الحجة سنة ١٣٥٨
(٣٠ يناير سنة ١٩٤٠)

بيان عن الأسرات التي حكمت إيران

الدولة الكيانية	٥٥٩ – ٣٣١ ق . م
الإسكندر المقدوني وخلفاؤه	٣٣٠ – ٢٤٨ ق . م
البارثيون	٢٥٠ ق . م – ٢٢٦ ميلادية
الساسانيون	٢٢٦ – ٦٤١ ميلادية
الخلفاء الأمويون	٤١ – ١٣٢ هـ (٦٦١ – ٧٥٠ م)
الخلفاء العباسيون	١٣٢ – ٦٥٦ هـ (٧٥٠ – ١٢٥٨ م)
الدولة السامانية	٢٦١ – ٣٨٩ هـ (٨٧٤ – ٩٩٩ م)
دولة بني بويه	٣٢٠ – ٤٤٨ هـ (٩٣٢ – ١٠٥٦ م)
الدولة الغزنوية	٣٥١ – ٥٨٢ هـ (٩٦ – ١١٨٦ م)
دولة السلاجقة	٤٢٩ – ٧٠٠ هـ (١٠٣٧ – ١٣٠٠ م)
دولة ملوك خوارزم	٤٧٠ – ٦١٧ هـ (١٠٧٧ – ١٢٢٠ م)
المغول (الأسرة الأيلخانية)	٦٥٦ – ٧٣٦ هـ (١٢٥٨ – ١٣٣٦ م)
الجلاثريون (في العراق)	٧٣٦ – ٨١٤ هـ (١٣٣٦ – ١٤١١ م)
الدولة المظفرية (في مقاطعتي فارس وكرمان)	٧١٣ – ٧٩٥ هـ (١٣١٣ – ١٣٩٣ م)
دولة الكَرْت (في هراة)	٦٤٣ – ٧٨٤ هـ (١٢٤٥ – ١٣٨٣ م)
السربداريون (في خراسان)	٧٣٧ – ٧٨٣ هـ (١٣٣٧ – ١٣٨١ م)

تيمور لنك وخلفاؤه	٧٧١ – ٩٠٦ هـ (١٣٦٩ – ١٥٠٠ م)
ذو الخــــروف الأســـود (قراقيونلى)	٧٨٢ – ٨٧٤ هـ (١٣٨٠ – ١٤٦٩ م)
ذو الخــــروف الأبـــيض (آق قيونلي)	٧٨٠ – ٩٠٨ هـ (١٣٧٨ – ١٥٠٢ م)
الدولة الصفوية	٩٠٧ – ١١٤٨ هـ (١٥٠٢ – ١٧٣٦ م)
ثـورة الأفغـان وحكمهـم في أصفهان	١١٣٥ – ١١٤٢ هـ (١٧٢٢ – ١٧٢٩ م)
نادر شاه والأفشاريون	١١٤٨ – ١٢١٠ هـ (١٧٣٦ – ١٧٩٦ م)
الدولة الزندية	١١٦٣ – ١٢٠٩ هـ (١٧٥٠ – ١٧٩٤ م)
الدولة القاجارية	١١٩٣ – ١٣٤٥ هـ (١٧٧٩ – ١٩٢٦ م)
الأســرة البهلويــة (رضــا خان)	١٣٤٥ هـ (١٩٢٦ م)



قطعة نسيج من الحرير الإيراني في القرن ١٠ هـ – ١٦ م

مقام إيران في تاريخ الفنون

قُدّر لبعض الشعوب أن يكون لها في تاريخ المدينة شأن خطير ، وأن تكون في ميدان الفنون إمامًا ينسج الآخرون على منواله ويقتفون أثره ، وعلى رأس تلك الشعوب الإغريق والإيرانيون وأهل الصين .

أما الإغريق فقد تركزت على يدهم الأساليب الفنية الكلاسيكية ، التي قامت على أسسها الفنون الغربية ، وكذلك امتد نفوذ الأساليب الفنية الصينية في ربوع آسيا ، ولم ينج من تأثيرها فن في تلك القارة المترامية الأطراف ، بينما إيران ملتقى الفنون القديمة في الشرق الأدنى ؛ ونمت فيها أساليب فنية ، تأثرت بفنون بابل وآشور ومصر والهند وبلاد اليونان وانتشرت في العصور القديمة والعصور الوسطى ، وأثرت في فنون الأمم الأخرى .

وإنّا ، إذا استثنينا الفن الإغريقي القديم ، لا نكاد نعرف أي فن آخر ، قُدّر له أن يمتد إمتداد الفن الإيراني ، بل إننا نستطيع أن نقول في ثقة واطمئنان إنه ليس هناك فن عظيم لم يأخذ عن الفن الإيراني شيئا من زخارفه أو أساليبه ؛ فإن الفن المصري القديم ، والفنون الإغريقية ، والرومانية ، والبيزنطية ، والصينية ، والهندية ، كلها مدينة للفن الإيراني ببعض أشكال التحف، أو أساليب العمارة والزخرفة ، أو أسرار الصناعات الفنية الدقيقة .

والواقع أن هذه العظمة الفنية في إيران وليدة السيادة في ميادين الحرب والسياسة والمدنية ؛ فقد كان الإيرانيون والإغريق يقتسمون الحكم في العالم القديم حينا من الزمان ، ولما فكّر الإسكندر الأكبر في تأسيس إمبراطورية تضم بلاد الشرق الأدنى تحت لواء الإغريق ، اتجه نظره إلى إيران ليتخذها مركز هذه الإمبراطورية ؛ ولكنه مات قبل أن يظفر بتنفيذ مشروعه العظيم ، بيد أن حروبه في الشرق الأدنى مهدت السبيل لنشر الثقافة الإغريقبة فيه ؛ فأضحت إيران وأفغانستان حينا من الزمن ملتقى الأساليب الفنية الإيرانية والإغريقية والهندية، بل كان أثر الثقافة الإغريقية غالبا في الأجزاء الإغريقية من الهضبة الإيرانية ، وهي الأقاليم التي كان يحكمها الأمراء الإغريق الذين آلت إليهم امبراطورية الإسكندر.

واستولت علي مقاليد الحكم في إيران منذ سنة ٢٢٤ ميلادية دولة بني ساسان ؛ ووحد ملوكها الشعب الإيراني ؛ وقضوا السنين الطويلة في حروب ومناوشات مع الدولة البيزنطية في الغرب ، والأقوام الحّل الذين يشنون الغارات علي الحدود الإيرانية في الشرق أو الشمال ، وبين الذين خلدتهم الآثار الفنية من الأباطرة الساسانيين شابور الأوّل ، الذي هزم الإمبراطور الروماني فالريان عند مدينة الرها سنة ٢٦٠ م ، فخلد الإيرانيون هذا النصر في نقوشهم المحفورة في الصخر – ولا سيما في نقش رسم علي مقبرة من مدينة برسبولبس ومدينة اصطخر الحالية – ورسموا القيصر الروماني راكعا أمام عاهلهم الجبار ، كما خلّدت الآثار

الفنية اسم بهرام جور الذي سارت الركان بحديث مهارته في الصيد فرسمه الفنانون الإيرانيون في مناظر الصيد المختلفة (١) .

ولم تكن تلك الحروب الطويلة في العصر الساساني تمنع الشعب من العناية بالفنون الجميلة ، بل كانت من أهم عوامل الإتصال بين الشعبين العظيمين في ذلك الحين : الإيرانيين والإغريق ، فزاد التبادل الفني رغم أنف الفريقيين ، وتسرب إلى فنون بيزنطة كثير من الموضوعات الزخرفية الإيرانية ، ولم تلبث هذه الموضوعات أن اندمجت في الفنون البيزنطية اندماجا تاما ، ثم نقلتها أقاليم البحر الأبيض المتوسط التي كانت تابعة لبيزنطة في ذلك الحين ، ويبدو ذلك واضحا في زخارف كثير من المنسوجات التي عثر عليها المنقبون عن الأثار في مصر العليا ، كما يظهر أيضا في كثير من الزخارف التي استخدمت في العصر القبطي ، ولا سيما الرسوم المحفورة في الحجر والخشب .

علي أن الحروب الطويلة بين بيزنطة وإيران ، فضلاً عن الحالة الإجتماعية والدينية فيهما، أنهكت قواهما، فأصبحتا في بداية القرن السابع الميلادي عاجزتين عن صدّ تيار الجيوش العربية التي جمعتها وحدة الإسلام ؛ فسقطت إيران ، وفقدت استقلالها السياسي ، وأصبحت جزءا من الإمبراطورية الإسلامية التي أتيح للعرب تشييدها ؛ كما فقدت بيزنطة مستعمراتها في الشرق الأدني ، ولم تنج بنفسها من جيوش المسلمين إلا

---

(١) انظر – zaky M. Hassan : Hunting as Praetised in Arab Coun tries of the Middle Ages، ص ٨ - ٩ ، واللوحة رقم ١ .

بفضل البحر الذي كان يفصلها عنهم ، والذي لم يكن العرب يحسنون ركوبه في فجر الإسلام .

وقد كان الفتح الإسلامي في إيران أعمق أثراً في تاريخها من فتح الإسكندر ؛ بل إنه أقالها من عثرتها ؛ فإن زوال استقلالها السياسي لم يكن له النتيجة المنتظرة والمنطقية في اضمحلال مدينتها وتأخر فنونها ، وسبب ذلك أن العرب كانوا قوما عمرت قلوبهم بالإيمان وتحلوا بالشجاعة والإقدام ؛ ولكنهم أدركوا بما فيهم من حكمة طبيعية موروثة أنهم في حاجة إلى معونة الإيرانيين في أنظمة الحكم والأساليب الفنية ؛ فما كاد عصر بني أمية ينتهي بما حفل به من فتوحات وعصبية للعرب ، حتى نقل العباسيون مقرّ الحكم إلي بغداد .

فكان هذا إيذانا بانتصار إيران في ميدان الحياة الإجتماعية والفنية والعلمية ؛ ولا غرور فقد قامت الدولة العباسية علي أكتاف الإيرانيين في خراسان .

وسرعان ما أصبحت إيران في طليعة الأمم الإسلامية عناية بتشييد العمائر الفخمة وصناعة التحف النفيسة . ولم يكن عسيرا أن تنعقد لها الزعامة في الفنون الإسلامية ؛ فإن الشعب الإيراني فنان بالفطرة ، وحسبك أن تشاهد بيتا أو قصرا إيرانيا ، أو تري تحفة مصنوعة في إيران لتدرك ذلك وينكشف لك .

وقصاري القول أن تطوّر الفنون القديمة في الشرق الأدني تم علي يد الإيرانيين ، فكان لهم بعد ذلك القسط الأجزل والقدح المعلّى في الفنون الإسلامية ، والواقع أن الترك نقلوا عنهم معظم أساليبهم الفنية ، بينما العرب أنفسهم لم تكن لهم تقاليد فنية عريقة ، وقد عقد ابن خلدون في مقدّمته فصلا " في أن المباني والمصانع في الملة الإسلامية قليلة بالنسبة إلي قدرتها وإلي من كان قبلها من الدول " ، وذكر فيه أن السبب في ذلك بداوة العرب وبعدهم عن الصنائع ، وأن الدين كان أوّل الأمر مانعا من المغالاة في البنيان والإسراف فيه في غير القصد " فلما بعد العهد بالدين والتحرّج في أمثال هذه المقاصد وغلبت طبيعة الملك والترف واستخدم العرب أمة الفرس وأخذوا عنهم الصنائع والمباني ودعتهم إليها أحوال الدعة والترف فحينئذ شيدوا المباني والمصانع " .

ومما ساعد علي إزدهار الطرز الفنية الإيرانية أن إيران ، منذ القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) استعادت استقلالها السياسي والثقافي ؛ فبعثت المدنية الإيرانية ، ونمت وترعرعت في ربوعها الآداب والفنون .

الطرز الإيرانية في الفن الإسلامي

انتشر الفن الإسلامي في الأندلس والمغرب الأقصى (مراكش) والمغرب الأدنى (الجزائر) وإفريقية (تونس) وصقلية وطرابلس ومصر والشام وبلاد العرب وآسيا الصغرى والبلقان وجنوبي الروسيا وبلاد الجزيرة والعراق وإيران وبلاد ما وراء النهر وأفغانستان والهند ، وثمة شعوب أخرى اعتنقت الإسلام ولم ينشأ فيها فن إسلامي صحيح ، كشعوب الملايو وجزر الهند الشرقية والصحراء الإفريقية الكبرى والسودان [١]

وكان الأمراء المسلمون ينقلون الفنانين من بعض أنحاء الإمبراطورية الإسلامية إلى الأنحاء الأخرى ، ويستدعون إلى مقر حكمهم بعض من تمتد شهرتهم من الفنانين الناشئين في سائر الأقاليم ، والتقريب بينها ، وتأثير بعضها على بعض .

وكان للفروق الإقليمية والجنسية ، ولنشاط الأسرات الحاكمة أثر في طبيعة الفنون الإسلامية عامة ؛ فأصبح ذوو الخبرة بها يقسمونها إلى طرز أو مدارس فنية : هي الطراز الأموي في الشرق ؛ والطراز الأموي في الغرب (الأندلس) ، والطراز العباسي ، والطراز الفاطمي ، والطراز

---

(1) انظر L. Massignon : T. W. Arnold : The Preaching of Islam Annnaire du Monde Musulman .

السلجوقي، والطراز الإيراني التتري ، والطراز المملوكي، والطراز الأسباني المغربي، والطراز الصفوي ، والطراز المغولي الهندي ، والطراز التركي .

وليس معنى هذا أن الفرق عظيم بين هذه الطرز أو المدارس الفنية ؛ فهو في بعض الحالات صعب إدراكه على غير الأخصائيين ، ولا سيما الفرق بين الطرز الفنية في الإقليم الواحد ؛ فقد يمكن معرفة بدء الأسرات الحاكمة وتاريخ إنتهائها ، ولكن الطرز الفنية يتطور بعضها من بعض ؛ فالفصل بينها أمر وضعي واصطلاحي إلي حد كبير ، وهي تتعاون ويؤثر بعضها في بعض .

وقد كانت إيران ميدانا لأربعة من الطرز الإسلامية التي ذكرناها ؛ وهي الطراز العباسي ، والطراز السلجوقي ، والطراز الإيراني المغولي أو التتري ، والطراز الصفوي .

الطراز العباسي

أما الطراز العباسي فهو الذي ساد في الأقاليم الإسلامية بعد أن انتقل مقر الحكم إلى بغداد علي يد العباسيين ، وكان أهم مظاهر هذا الطراز استخدام الآجر والجص في العمائر عوضا عن الحجر الذي كانت تشيد به العمائر في الشام ، وأثرت النظم المعمارية القديمة في عمارة المساجد في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)؛ فكانت الجوامع الكبيرة ذات أعمدة أو دعائم تحمل السقف مباشرة بدون عقود في بعض الأحيان ؛ وكانت هناك مساجد ذات أعمدة خشبية .

ولعل أقدم العمائر الإسلامية التي لا تزال قائمة في إيران مسجد "نايين" وقد شيد في القرن الرابع الهجري (القرن العاشر الميلادي)، وهو مسجد ذو صحن وبواكٍ وزخارف جصية جميلة تشبه الزخارف الجصية في سامرّاء وفي الطراز الطولوني[1]، وسقف هذا الجامع ليس خشبيا مسطحا؛ بل مكوّن من قباب من الآجر .

ويمتاز الطراز العباسي في الفنون التطبيقية أو الفرعية باستخدام الموضوعات الزخرفية الساسانية مع تهذيب بسيط يجردها في بعض

---

(1) انظر كتابنا " الفن الإسلامي في مصر " ، ج ١ ص ٦٨ – ٧٨ .

الأحيان من العنف والقوة ، وأكثر ما يظهر في التحف المعدنية وفي المنسوجات التي كانت تصنع في العراق وإيران في القرنين الثاني والثالث بعد الهجرة (الثامن والتاسع بعد الميلاد) ، كما امتاز هذا الطراز بالخزف ذي البريق المعدني الذي كان يصنع في إيران والعراق ومصر وإفريقية ، وسوف تفصل الكلام عن ذلك في الفصول القادمة من هذا الكتاب .

الطراز السلجوقي

أما الطراز السلجوقي فينسب إلي السلاجقة وهم قبائل من التركمان الرحّل ، قدموا من إقليم القرغيز في آسيا الوسطي، واستقروا في الهضبة الإيرانية ، وكان السلاجقة من أتباع المذهب السني ، وأتيح لهم منذ القرن الخامس الهجري (منتصف القرن الحادي عشر الميلادي) الإستيلاء علي السلطان في الشرق الأدني ؛ ولكن امبراطوريتهم الواسعة لم تلبث أن تمزقت ، وآل حكمها إلي أسرات صغيرة أسسها بعض أفراد أسرتهم أو كبار قوادهم (الأتابكة) .

ثم قضى عليها المغول في القرن السابع الهجري (بداية القرن الثالث عشر بعد الميلاد) ، وقد كان الأمراء السلاجقة يشملون الفنون برعايتهم في آسيا الصغرى والعراق وإيران ؛ ولكن العنصر التركي الذي ينتمون إليه لم يظهر تأثيره في العمائر والتحف الفنية في عصرهم ؛ لأنهم كانوا يستخدمون أبناء البلاد أنفسهم في الأقاليم الإسلامية المختلفة ، ويشجعونهم بما يكلفونهم به من عمل أو يشترونه من تحف فنية ، ومع ذلك كله فقد نشأ تحت رعايتهم طراز قائم بذاته ، امتاز بضخامة العمائر واتساعها ومظهرها القوي ، كما امتاز أيضا باستخدام رسوم الكائنات الحية محوّرة عن الطبيعة ، على النحو الذي امتازت به الفنون الإسلامية

عامة ، ومن مميزات الطراز السلجوقي ، عدا ذلك ، كثرة استخدام الزخارف المجسمة ولا سيما في وجهات العمائر .

ولكن الواقع أن أهم الآثار الفنية التي خلفها هذا الطراز السلجوقي تنسب إلى آسيا الصغرى وأرمينية وبلاد الجزيرة والشام ، ومما يلاحظ في العمائر الدينية السلجوقية أنها لم تكن مقصورة في أغلب الأحيان على المساجد فحسب ، بل كثر بناء الأضرحة على شكل أبراج أسطوانية أو ذات أضلاع وأوجه عدّة [1]، أو على شكل عمائر ذات قباب؛ كما أدخل السلاجقة بناء المدارس لتعليم المذهب السني ، والواقع أن المذهب الشافعي كان له أتباع كثيرون متفرقون في بعض بقاع إيران؛ ولكن هذا المذهب السني لم تكن له صفة رسمية إلا على يد السلاجقة ، ولا سيما الوزير نظام الملك الذي شيد له المدارس الفخمة والذي عرف برعايته للشاعر والفيلسوف الإيراني عمر الخيام ، على أن ما شيد في إيران من تلك المدارس لم يبق منه شيء ، وقد كان كله لتدريس المذهب الشافعي ، بينما غلب مذهب ابن حنبل على المدارس التي أسست في العراق ، ومذهب أبى حنيفة على ما شيد منها في الوصل وسورية ، وقد حدث بعد ذلك أن الخليفة العباسي المستنصر بالله (٦٢٣ – ٦٤٠ هـ أي ١٢٢٦ – ١٢٤٢ م) شيد المدرسة التي تنسب إليه في بغداد ، وجعلها لتدريس المذاهب السنية الأربعة .

(1) أنظر اللوحات ٦ ، ٧ ، ٨ (شكل ٧ ، ٨ ، ٩)

وقد كان لبناء المدارس أثر كبير في تصميم المساجد بعد ذلك ؛ فقد استطاعت إيران أن تجمع بين تصميم المدارس ذات الصحن المستطيل واستخدام القباب في المساجد ؛ وانتقل هذا النظام الجديد في تشييد المساجد إلى كثير من الأقطار الإسلامية ، وصار [1] الصحن في المساجد الجديدة لا يختلف كثيرا عن فناء المدرسة ، ولسنا نملك في هذا المجال أن نتطرق إلى شرح التفاصيل المعمارية في أنواع المساجد المختلفة ، مما لا يمت لعبقرية الشعب الإيراني وفنونه بصلة كبيرة .

ومما يلاحظ في العمائر السلجوقية على وجه الإطلاق ما للمدخل من الضخامة وخطورة الشأن ، كما تمتاز العمائر السلجوقية المختلفة بتنوع الزخارف في أبوابها تنوّعا تزيده الثروة الزخرفية ظهورا ، ويكسب البناء طابعا خاصا .

وقد شهد العصر السلجوقي في إيران تقدّما عظيما في بناء العمائر ذات القباب والأقبية كما نرى في الجزء الذي بني على يد السلطان ملكشاه من مسجد الجمعة بمدينة إصفهان (انظر شكل ٥) .

على أن أعظم تجديد أصابته العمائر الإيرانية في القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (الثاني عشر والثالث عشر بعد الميلاد) هو تزيين

([1]) راجع الكلام على المدرسة في مادة " مسجد " بدائرة المعارف الإسلامية (ص ٤٠٢ وما بعدها بعدها ، في الجزء الثالث من النسخة الفرنسية) .

الجدران بالزخارف القاشانية من اللوحات أو الفسيفساء ، وعرفت إيران في المساجد محاريب مسطحة لا تجويف فيها ؛ ولكن عليها رسوما تمثل محرابا يحف به عمودان بارزان ، وكانت هذه المحاريب تصنع من الجص أو من القاشاني ذى البريق المعدنى ، و في القسم الإسلامي من متاحف برلين محراب من القاشاني (انظر الشكل ٣١) مؤرخ من سنة ٦٢٣ هـ (١٢٢٦ م) ، ويظن أنه كان في مسجد الميدان بمدينة قاشان.

وقد شهد العصر السلجوقي في ميدان الكتابة تجديدا خطير الشأن ؛ إذا استخدمت الكتابة النسخية المستديرة ، فضلا عن الكتابة الكوفية التي كانت تجمّل بالفروع النباتية ، وتوصل حروفها بعضها ببعض فوصلت إلى حدّ كبير من الجمال والثوة الزخرفية ، ويختلف تاريخ استخدام الخط النسخي باختلاف الأقطار الإسلامية ؛ ولكننا نستطيع بوجه عام أن نعتبر القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) عصر الإنتقال إلى هذا النوع من الكتابة [١] .

كما ذاع استخدام الورق في العصر السلجوقي ، ولم يعد الرق يستعمل إلا في المناسبات النادرة ، وقد أخذ المسلمون صناعة الورق

---

(١) أصدر المعهد الشرقي في جامعة شيكاغو كتابا فيه بيانات عظيمة الشأن عن تطوّر الخط العربي ، فضلا عن قائمة المصادر التي كتبت في هذا الموضوع ؛ وعنوان هذه الكتاب :

Nabia Abbott : The Rise of the North Arabic Script and its Kuranic Development, with a full Description of the Kuran Manuscripts in the Oriental Institute (University of Chicago, ١٩٣٩) .

عن الصينيين ، وكان بدء إنتاجه في سمرقند ، ثم انتشرت صناعته في سائر الأقاليم الإسلامية [1]

وتنسب إلى العصر السلجوقي أولى مدارس التصوير في الإسلام، وتسمى في معظم الأحيان مدرسة بغداد أو العراق ؛ ولكنها في الواقع عربية أكثر منها إيرانية ، وسوف نشير إلى ذلك في الكلام عن التصوير الإيراني عامة ، وحسبنا الآن أن نذكر أن صور تلك المدرسة كانت لا تقل عن الصور الغريبة المعاصرة لها في دقة الألوان ونضارتها ، وقوّة الرسم واتزانه ، وأنها كانت متأثرة بأساليب الرسم والتصوير عند أصحاب مذهب ماني في معابد بلاد التركستان الشرقية وأديرتها ، وقد كان ماني ، كما نعرف ، من كبار المصلحين الإجتماعيين في إيران عاش في القرن الثالث الميلادي وبشّر بمذهب ديني جديد هو مزيج من الزرادشتية ، ودين الإيرانيين القديم ، والمسيحية ، وكان ماني مصوّرا قديرا ، ولعل تلاميذه كانوا كذلك أيضا ؛ فقد سار هو وأتباعه على توضيح كتبهم الدينية بالرسوم والصور ، كما نعرف من المصادر التاريخية والأدبية ، ومن الصور التي عثر عليها العالمان الألمانيان فون لوكوك ، وجرينفيدل في مدينة طرفان من أعمال التركستان الصينية ، وقد كانت هذه المدينة بين عامي ١٤٣ ، ٢٢٥ بعد الهجرة (٧٦٠ – ٨٤٠ م) عاصمة لدولة الأويغور التركية الجنس والمانوية المذهب، والمعروف أن أمراء السلاجقة

---

(1) راجع R. H. Clapprrton : Paper , Historical Account of its Making by Hand from the Earliest Times down to the Present Day (Oxford ١٩٣٤) ص ٥٨ ـ ٧٠

وقوّادهم كانوا يستخدمون في بطانتهم كتّابا من أصل أويغورى، وأكبر الظن أن أثرهم في قيام مدرسة العراق كان أعظم من أثر أتباع الكنيسة المسيحية في بلاد الشام والجزيرة .

وكذلك كانت صناعة التحف المعدنية زاهرة في العصر السلجوقي ، وكانت مقاطعة خراسان في طليعة الأقاليم السلجوقية التي امتازت في هذا الميدان ؛ ولا غرو فإنها كانت في عصر الدولة السامانية (٢٦١ – ٣٩٨ هـ أي ٨٧٤ – ٩٩٩ م) مركزا عظيما لإنتاج التحف والأواني من البرونز ، وتزيينها بالزخارف الإيرانية القديمة ذات الطراز الساساني، ونحن نعرف في بعض المتاحف والمجموعات الأثرية الخاصة عددا كبيرا من التحف المعدنية لا تزال عليها زخارف من الطرز التي سبقت العصر الإسلامي ؛ ولكن فيها بعض تفاصيل دقيقة تظهر لذوى الخبرة وتدل على أن هذه التحف مصنوعة في صدر الإسلام ، واحتفظ الفنانون في صناعتها بالأساليب الفنية الساسانية ، بل احتفظوا عدا ذلك بأشكال التحف والأواني القديمة ، أما في عصر السلاجقة فقد ذاعت شهرة خراسان بصناعة التحف من النحاس والفضة وتطبيقها (تكفيتها) بالفضة في القرنين الخامس والسادس بعد الهجرة (الحادي عشر والثاني عشر بعد الميلاد) ، وكانت هذه التحف تزين في أغلب الأحيان بأشرطة أفقية من الزخارف فيها كتابات نسخية ، تنتهي بعض قوائم الحروف فيها برسوم رؤوس آدمية، وفيها رسوم راقصات وفرسان ومناظر طرب

وموسيقى وبهلوان وما إلى ذلك مما سيأتى الكلام عليه حين نفصل الحديث عن صناعة التحف المعدنية في الفن الإيراني .

على أن المدينة التي قدر لها أن تصبح أعظم مركز لصناعة التحف المعدنية المنزلة بالفضة والذهب هي مدينة الموصل في القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (الثاني عشر والثالث عشر بعد الميلاد)، وامتازت منتجاتها بدقة الزخارف المطبقة أي المطعمة، وباستخدام الذهب في التطبيق أو التكفيت، مما أكسب تلك التحف جمالا وإبداعا عظيمين ؛ ولا عجب فقد كانت كراهية اتخاذ الأواني من المعادن النفيسة سببا في العمل على تطبيق النحاس والبرونز بزخارف الفضة والذهب .

وقد كان لمدرسة الموصل أكبر الأثر في تطوّر صناعة المعادن في سائر الأقطار الإسلامية ؛ فقد رحل منها صناع كثيرون إلى القاهرة وحلب وبغداد ودمشق ، وأسسوا مدارس جديدة لصناعة التحف المعدنية وتطبيقها بالفضة والذهب في أسلوب فني يظهر فيه التأثر بأساليب مدرسة الموصل في هذا الميدان .

وازدهرت صناعة الخزف في العصر السلجوقي ، وظهرت المهارة التي ورثها صناع الخزف الإيرانيون والعراقيون عن العصور القديمة ، وأقبل القوم على إستخدام القاشاني ليزين الجدران ، والخزف لصناعة الأواني الجميلة ؛ وذاعت شهرة مدينتي الرقة والموصل ؛ ولكن الذي

يعنينا في هذا المقام هو مركز ثالث من مراكز إنتاج الخزف في العصر السلجوقي بل هو أعظمها على الإطلاق .

ونقصد مدينة الري، جنوبى طهران ، فقد ظلت هذه المدينة حتى القرن السابع الهجري (النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي) مقر صناعة زاهرة جدا، وموطنا لإنتاج أنواع دقيقة وبديعة من الخزف الذي أكسب إيران في هذا الميدان شهرة لا تدانيها شهرة الصين في ذلك العصر، والذي امتاز بتنوع أشكاله وجمالها وإبداع زخارفها واتزانها، والواقع أن أكبر مركز لصناعة الخزف ذى البريق المعدنى كان في مصر إبان العصر الفاطمي ، ثم أصبحت القيادة في هذا الميدان لمدينة الري منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) .

وتوصل الخزفيون فيها إلي التجديد في صناعتهم إبان القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) فلم تعد منتجاتهم مقصورة على النوع الذي يعرف باسم "جبري"[1] وينسب معظمه إلى ما بين القرنين الرابع والسادس (العاشر والحادي عشر بعد الميلاد)، وهو شعبي يمتاز بزخارفه المحفورة حفرا عميقا على أرضية من الفروع النباتية، والتي تذكر بعض الشيء بالزخارف الساسانية في رسومها المكونة من حيوان أو

(1) في اللغة الفارسية حرف بعد الكاف ، اسمه " جاف " ؛ ويكتب كافا تزيد خطا أفقيا فوق جزئها العلوى ؛ وينطق جيما بغير تعطيش ، كما ينطق المصريون الجيم ، وكما ينطق حرف g في الإنجليزية go و give ؛ ولذا آثرنا أن نرسمه جيما ، والحق أن كلمة " جيرى " تكتب في الفارسية " كبرى " مع خط أفقى فوق الكاف ، وسوف نتبع تلك القاعدة في كتابة الكلمات الفارسية في هذا الكتاب ، على الرغم من أن " الجاف " تكتب في العربية كافا في معظم الأحيان .

طائر ، يكسبه الحفر العميق شيئا من البروز ، أجل ، وفق الخزفيون بمدينة الري ذي البريق المعدنى ويسمونه "مينائي".

وهو في أغلب الأحيان آنية – وفي بعض الأحيان لوحات – مدهونة بطلاء أبيض، فوقه رسوم متعددة الألوان من صور آدمية، وفرسان، وأمراء على عروشهم، وحيوانات وطيور، وصور توضح قصصا من الأدب أو التاريخ الإيراني كقصة بهرام جور وخسرو وشيرين ، وما إلى ذلك من الرسوم الدقيقة التي تشبه رسوم المخطوطات في المدرسة السلجوقية، والتي كان بعض أجزائها مذهباً، ومن المحتمل أن يكون مصورو المخطوطات قد اشتركوا في رسم الزخارف على بعض تلك الأواني الخزفية، بيد أن عددا منها كانت رسومه من الفروع النباتية وليس فيها رسوم آدمية؛ كما أن بعضها كان طلاؤه أزرق أو أخضر وثمة نوع كانت زخارفه بارزة ومجسمة كما سنرى في الفصل الذي سنعقده للكلام على الخزف الإيراني عامة .

أما صناعة الزجاج وتمويهه بالمينا فقد كان مركزها في العصر السلجوقي منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) في إقليم سورية ؛ وكانت زخارفه الدقيقة تشبه زخارف الخزف المصنوع في الري والتحف المعدنية المصنوعة في الموصل .

وقد ازدهرت في عصر السلاجقة صناعة السجاد التي كانت قبل ذلك في يد القبائل الرحل بآسيا الوسطى ؛ ومما يؤسف له أننا لا نعرف اليوم نماذج من هذه الصناعة بإيران في العصر المذكور ؛ فإن ما بقي من منتجات تلك الصناعة لا يتجاوز بعض قطع تنسب إلى آسيا الصغري ، وقد كانت في مسجد علاء الدين بقونية و هي اليوم محفوظة بالمتحف الإسلامي في استانبول ، وألوان هذه القطع من مختلف درجات الأحمر والأزرق ؛ وكانت الأرضية في ذلك السجاد مزينة بزخارف هندسية مكررة أو برسوم أشكال صغيرة كثيرة الأضلاع؛ ويحف بالرضية من الجهات الأربع إطار من رسوم حروف كوفية لا تقرأ .

ولم يكن عصر السلاجقة من العصور الذهبية في تاريخ الفنون فحسب؛ بل ازدهرت فيه الثقافة الإيرانية الإسلامية في ميادينها المختلفة، ولا سيما في عصر ملكشاة ووزيره نظام الملك، الذي ألف كتال "سياسة نامة" وأنشأ المدرسة النظامية في بغداد، وشمل برعايته أعلام المفكرين في عصره مثل الغزالي وعمر الخيام [١] .

على أن السلاجقة في آسيا الصغري أتيح لهم القيام بعمل حازم جليل فقد قضوا على الصبغة البيزنطية التي كانت سائدة في تلك البلاد منذ العصور القديمة وجعلوها " منطقة نفوذ " إيرانية ؛ فصارت الثقافة الإيرانية والأساليب الفنية الإيرانية صاحبة السيادة في بلاطهم بمدينة

([١]) راجع مادة " نظام الملك " في دائرة المعارف الإسلامية .

قونية ، وظل تأثير الطرز الفنية الإيرانية عظيماً في العمائر والتحف الفنية التي أنتجتها تركيا منذ عصر السلاجقة حتى عصر الأتراك العثمانيين.

الطراز الإيراني التتري

كان المغول أو التتر قبائل رُحّل من صحراء غوبي ؛ وأفلحوا في القبض على زمام السلطان في الصين ، ثم انطلقوا بقيادة جنكيز خان يفتحون الإقليم بعد الآخر حتى أقاموا لأنفسهم عاهلية أسيوية عظمى، وامتد سلطانهم إلى بعض الأقاليم الأوروبية حينا من الدهر . وقد شنوا الغارة على بلاد ما وراء النهر وشرقي إيران سنة ٦١٨ هـ فخربوا كثيرا من المدن التي مرت جيوشهم بها[١] .

واستطاع هولاكو حفيد جنكيز خان أن يفتح بغداد سنة ٦٥٦ هجرية (١٢٥٨ م) وأن يقتل المستعصم آخر خلفاء بنى العباس فيقضى على الخلافة العباسية في العراق قضاء مبرما ، بعد أن كان السلاجقة قد جردوها من كل سلطان دنيوي .

وجدير بنا أن نذكر أن المغول ، حين قضوا على دولة ملوك خوارزم في النصف الأول من القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ، كانوا غرباء عن المدنية الإيرانية ، ولم يكونوا قد أخذوا من الحضارة بنصيب وافر ، ولكنهم لم يلبثوا أن تأثروا بالثقافة الصينية في

---

(١) راجع H. H. , C. D' Ohsson : Histories des Mongols Browne : Literary History of Parisia , Howorth : History of the Mongols .

الشرق والثقافة الإيرانية في الغرب ، فعملوا بعد ذلك على رعاية الفنون والآداب .

وأسس هولاكو في إيران أسرة حكمتها حتى سنة ٧٣٦هـ (١٣٣٦م)، وهي الأسرة الأيلخانية، التي تهذب أفرادها وأتباعهم بالحضارة الإيرانية، ثم اعتنقوا الإسلام؛ ولكنهم لم يقطعوا أسباب العلاقة بينهم وبين أقربائهم من المغول في الشرق الأقصى؛ ولذا امتاز عصرهم في إيران بتأثير الأساليب الفنية الصينية في فنون إيران .

على أن خلفاء هولاكو لم يفطنوا في بداية الأمر إلى ما في نمو النظام الإقطاعي في إيران من خطر على دولتهم، فدب إليها الإنحلال وانقسمت إيران بعد سقوط هذه الأسرة إلى دويلات محلية، كالدولة المظفرية في إقليمي فارس وكرمان، ودولة الكرت في هراة، ودولة الجلائريين في العراق، وغيرها من الدويلات التي ظلت قائمة حتى قضى عليها تيمورلنك في نهاية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي)، حين استقر له الأمر في بلاد ما وراء النهر، وبدأ سلسلة فتوحات أخضع فيها إيران وجزاء من جنوبي الروسيا والهند وهزم جيش بايزيد سلطان الأتراك العثمانيين عند أنقرة سنة ٨٠٤ هـ (١٤٠٢ م) .

وبعد وفاة تيمورلنك سنة ٨٠٧ هـ (١٤٠٥ م) أفلح ابنه شاه رخ في الإستيلاء على عرش إيران وبلاد ما وراء النهر ، واتخذ مدينة هراة

عاصمة له ؛ فازدهرت فيها الفنون والآداب على يده وفي عهد خلفائه ، حتى قامت الأسرة الصفوية سنة ٩٠٧ هـ (١٥٠٢ م) ، وتطور الفن برعايتها تطوّرا أدّي إلى قيام طراز فني جديد .

ومهما يكن من الأمر فقد دمر المغول في فتوحاتهم كثيرا من المدن ، وهرب من طريقهم ، إلى مصر وغيرها من الأقطار الإسلامية ، كثير من الصناع والفنانين ؛ ولكن كل هذه الأحداث كانت عارضة ؛ فإن هولاكو وخلفاءه كانوا يشملون رجال الفن بعنايتهم ، بل كانوا حين يخربون المدن يعنون بإنقاذ الفنانين وأرباب الصناعات ، والواقع أنهم أصابوا قسطا وافرا من التوفيق في النهضة بالفنون والصناعات والآداب ، أما تيمورلنك فقد كان الخراب يتبع جيوشه أينما حلت ، وكانت قسوته مضرب الأمثال ، ولا سيما أن ضحاياها في إيران والهند وآسيا الصغرى كانوا مسلمين مثله ؛ ولكنه، إن كان قد خرّب دهلي وشيراز وبغداد ودمشق ، فقد فعل ذلك لتجميل عاصمته سمرقند التي كان يعمل على أن تصبح عروس الشرق في المدينة والفنون ؛ بل إنه ذهب إلى حد اعتبار الإشتراك في بناء عمائره فرضا على مهرة البنائين في الأقاليم المختلفة من دولته ؛ فكان يستقدمهم ، وكانوا يأخذون على عاتقهم تحقيق مشروعاته ، كما كان الأمر في نظام " الليتورجيا " أو " العمل للشعب " عند الإغريق القدماء ، حين كان الأغنياء أو القادرون على عمل من الأعمال يكلفون بعمله أو بالإنفاق عليه فترة من الزمن ، مساهمة منهم في الخدمة الإجتماعية .

والواقع أن التخريب الذي ينسب إلى غارات المغول بولغ في نتائجه بعض المبالغة ؛ فقد حدث حقيقة أن كسدت صناعة البناء ، وتهدّمت عمائر كثيرة ، وهاجر الصناع والفنانون إلى آسيا الصغرى وإلى مصر كما ذكرنا ، وكما يظهر من قول المؤرخ المصري تقى الدين المقريزي: "فلما خرب المشرق والعراق بهجوم عساكر التتري منذ كان جنكيز خان في أعوام بضع عشرة وستمائة إلى قتل الخليفة المستعصم ببغداد في صفر سنة كثر قدوم المشارقة إلى مصر وعمرت حافتي الخليج الكبير وما دار على بركة الفيل وعظمة عمارة الحسينية"[1] .

ولكن ما فعله المغول وتيمورلنك وخلفاؤه في سبيل الفن وتشجيع الفنانين يجعلنا نغض الطرف عما حدث في حروبهم الأولى من تدمير واضطهاد .

وبعد فإن الطراز الإيراني التتري يمتاز بأنه مشبع بالأساليب الفنية الصينية التي غمرت إيران نفسها وما جاورها من البلدان التي تأثرت بفنونها ، ولا سيما مصر في العصر الفاطمي[2] .

أما في العمارة فإن بناء الأضرحة المشيدة على شكل الأبراج ظل شائعا في عصر المغول كما كان في عصر السلاجقة ، ويظهر ذلك جليا

---

(1) راجع خطط المقريزي ج ص ٣٦٤ ــ ٣٦٥ .
(2) انظر في كتابنا " كنوز الفاطميين " (ص ١٦٥ ــ ١٧٢) ما كتبناه عن تأثير الصين في الفنون الإسلامية ، وما أشرنا إليه من مصادر ومراجع ... وراجع ما كتبه الأستاذ فييت من الهوامش في ترجمة كتاب البلدان لليعقوبي ، ولا سيما ص ٤١ .

في الضريح المشيد في مدينة مراغة والذي ينسب لإحدى بنات هولاكو؛ وهو مكوّن من برج مزيّن بفسيفساء من الفخّار المطلي وفوقه هرم ذو قاعدة مثمنة؛ ولكن الأضرحة ذات القباب زادت عظمة وفخامة ، بازدياد مساحتها وارتفاعها وبكثرة استخدام العقود فيها كما نرى في ضريح السلطان الجايتو خدابنده في مدينة سلطانية ، حيث نلاحظ أن المهندس قد توصل إلى زيادة تأثير العلو والإرتفاع بأعمدة بناها حول قاعدة القبة كأنها المآذن الممشوقة [1] .

على أن أشهر الأضرحة التي تنسب إلى الطراز الإيراني التتري موجودة في قرافة بسمرقند ، دفن فيها كثيرون من أفراد الأسرة التيمورية، وأبدع هذه الأضرحة على الإطلاق هو ضريح تيمورلنك نفسه " "جورامير"، بنى سنة ٨٠٨ هـ (١٤٠٥ م) ؛ ويتكون من قاعة صليبية الشكل في مثمن تقوم فوقه اسطوانة عليها قبة مضلعة ، والأسطوانة مزينة بشريط من الكتابة الكوفية بقوالب الطوب المطلي بالمينا ، كالطوب الذي يغطي أضلاع القبة نفسها ، ولا ريب في أن مظهر هذا الضريح من الخارج ومن الداخل، بما فيه من حنايا ومقرنصات ، يبعث في النفس الرهبة والإعجاب، ويجعله من أروع العمائر الإسلامية على الإطلاق (انظر الشكل رقم ١٤) .

---

(1) راجع E. Diez : Die Kunst der islamischen Volker وما بعدها ص ٨٢

أما المساجد في الطراز الإيراني المغولي فقد زادت أناقة واتزانا كما يظهر في مسجد فرامين وفي جامع جوهر شاد بمدينة مشهد ، ويمتاز هذا الجامع الأخير بتناسب أجزائه المختلفة ، وشاع في عصر التيموريين بناء المساجد التي تعلوها قبة ضخمة ويؤدى إليها مدخل عال يلفت النظر بعظمته وفخامته ، ومن أبدع العمائر التي تنسب إلى القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) الجامع الأزرق الذي شيد بمدينة تبريز في منتصف هذا القرن ، وكانت في وسطه قاعة كبرى عليها قبة وحولها قاعات أخرى وفي أحد جوانبها مقبرة مقنطرة أو مقبية ، وقد زيّن هذا المسجد بفسيفساء من الخزف غاية في الإبداع والجمال ، وفيها اللون الأزرق الفاتح والأزرق الغامق والأسمر والأخضر الغامق ، كما أن فيها الفروع النباتية المذّهبة .

وقد عظم شأن المدارس في العصر التيموري ؛ ولكن لم يطرأ على بنائها في هذا الطراز تغيير كبير ، ومن الأمثلة التي لا تزال باقية في حالة جيدة مدرسة خرجرد على مقربة من الحدود الأفغانية ؛ وقد شيدت سنة ٨٤٩ هـ (١٤٤٥) ، على يد مهندسين معماريين من شيراز ؛ وتتكوّن من صحن مربع تحيط به أربعة إيوانات ذات طابقين وأقبية اسطوانية الشكل وعقود إيرانية مدببة ، ومما يلاحظ في كثير من تلك المدارس وجود منارة اسطوانية مرتفعة تحف بجانبي المدخل المستطيل الشكل أو المربع ؛ ويتوسط المدخل عقد إيراني كبير .

واستخدم البناءون الجص بكثرة بكثرة في زخارف العمائر الإيرانية التترية ولا سيما في المحاريب ؛ ولكن التجديد الحقيقي في زخارف العمائر التي تنسب إلى هذا الطراز إنما هو استخدام الخزف والقاشاني المختلف الأنواع ، والواقع أن أولئك الفنانين أتيح لهم أن يصلوا في الزخرفة بقوالب الآجر وبفسيفساء القرميد والخزف إلى غاية الإبداع والإتقان، ولا سيما في العصر التيموري الذي ينسب إليه المسجد الأزرق في تبريز، وقد غلبت هذه التسمية على المسجد المذكور للون القاشاني الذي يغطي جدرانه ، ولا ريب في أن الفيسفساء الخزفية في هذا المسجد تبدو كأنها رسمت بدقة توازى دقة الفنانين الذين كانوا يشتغلون بزخرفة صفحات الكتب وتذهيبها، فضلا عن أن هذه الفسيفساء الخزفية المتعددة الألوان تذكر بما أولع به القوم في بلاد ما وراء النهر، من تعدد الألوان في سجاجيدهم .

وعنى الفنانون في ذلك العصر باستخدام المقرنصات أو الدلايات في تزيين العمائر عناية تذكر بما اتجه إليه زملاؤهم في الطراز الأندلسي المغربي، كما نرى في قصر الحمراء؛ حيث أسرف الفنانون في استخدام المقرنصات إسرافا كاد يؤدى إلى الملل وفقد البساطة الفنية؛ بينما أفلح الإيرانيون في استعمال هذه الزخارف بدون مبالغة تفقد عمائرهم الإتزان والإحتشام .

على أن الفنانين الإيرانيين في عصر المغول كانت لهم مهارة عظيمة في كسوة العمائر بنجوم من القاشاني، يملأون ما بينها من الفراغات بلوحات أخرى صليبية الشكل، كما استخدمت المحاريب المصنوعة من القاشاني اللامع ذي البريق المعدني (انظر شكلي ٣١، ٣٢)، والظاهر أن مركز صناعة هذا القاشانى كان قد انتقل في ذلك العصر من مدينة قاشان إلى فرامين، أما في العصر التيموري فقد انقضى عهد القاشاني ذي البريق المعدني، واستخدمت لكسوة الجدران تربيعات مختلفة الألوان .

ويظهر تأثير الشرق الأقصى واضحا في العناصر الزخرفية التي استخدمت في الطراز الإيراني المغولي، كالحيوانات الخرافية والصور الآدمية ذات السحنة الصينية، واحتفظت بغداد بشهرتها في كتابة المصاحف بالخط الجميل وتذهيبها، وأصاب الخطاطون فيها توفيقا عظيما في الخط النسخ الكبير، وكانوا يحددون الحروف بالذهب ويزينون الأرضية بالفروع النباتية الجميلة ، وفي نهاية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) انتقلت الزعامة في هذا الفن إلي مدينتي تبريز وسمرقند .

والواقع أن فنون الكتب ازدهرت في عصر المغول ازدهارا سوف نعرض له في الصفحات القادمة ، وحسبنا أن نذكر الآن أن المصورين كانوا يشتركون أحيانا في رسم زخارف القاشاني والخزف ، وأن الأساليب

الفنية الصينية كما نرى في البعض الآخر بقاء الأصول الموروثة عن المدرسة السلجوقية ، وخير مثال على هذا مخطوط من كتاب جامع التواريخ للوزير رشيد الدين إلى سنة ٧١٤ هـ (١٣١٤ م) ، لا يزال جزء منه محفوظا الآن في الجمعية الآسيوية الملكية بلندن ، والجزء الآخر في مكتبة جامعة أدنبرا .

وشهد الطراز الإيراني المغولي تجديدا في فن الخط الجميل فابتدع مير علي خط "نستعليق" وبلغ هذا الخط غاية الجمال والإبداع على يد سلطان علي المشهدي ، الذي سمى "سلطان السلاطين" وقد توفي سنة ٩١٩ هـ (١٥١٣م) [(١)]

أما صناعة السجاد فليس لدينا ما يشهد بازدهارها في ذلك العصر اللهم إلا في بلاد القوقاز التي كانت تنتج أنواعا من السجاد، قوام زخارفه حيوانات خرافية وحقيقة مرسومة بطريقة اصطلاحية ظاهرة، بينما بدأت الأقاليم الإيرانية نفسها في صناعة السجاد ذي الجامة، أي الصرة؛ ولكن هذه الصناعة لم تبلغ عصرها الذهبي إلا في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي).

---

(١) انظر Huart : Calligraphes et Miniaturistes ص ٣٢١ – ٢٢٣ وراجع كتاب " بيدايش خط وخطاطان " (بالإرانية) تأليف حاجى ميرزا عبد المحمد خان إيراني ، ص ١٥٨ – ٢٦٠ (طبع مصر سنة ١٣٤٥ هـ)

وطبيعي أن انتشر الحرير الصيني في إيران على يد المغول؛ وقلد الإيرانيون زخارفه أكثر مما كانوا يفعلون قبل ذلك، فأنتجوا أنواعا جيدة من الديباج كانوا يصدرونها إلى البلاد الأجنبية؛ وقد عثر على نماذج منها في بعض المقابر بمدينة فيرونا الإيطالية، وكانت زخارفها من الحيوانات الخرافية والزهور الصينية والكتابات العربية .

على أن هذا الطراز لم يصب نجاحا كبيرا في صناعة المعادن ، بل إن الدقة التي عرفناها في الطراز السلجوقي عند الفنانين الذين اشتغلوا بتطبيق البرونز والنحاس بالمعادن النفيسة ، هذه الدقة اختفت أو كادت ، اللهم إلا على السيوف والخناجر والخوذات، وقد ظهرت في ذلك العصر الخوذة الناقوسية الشكل التي كانت تلبس فوق العمامة ، وكان يتصل بها جزء لوقاية القسم الأعلى من الوجه وفيه فتحتان للعينين، أما السيف المستخدم في هذا العنصر فكان مستقيما ذا نصل عريض ، قد طبقت فيه غالبا زخرفة تمثل رسم العراك بين التنين والعنقاء .

وعلى كل حال فإننا نتبين في العمائر والتحف التي تنسب إلى عصر المغول وعصر تيمور وخلفائه ما امتازت به إيران في الفنون الإسلامية من محافظة على قسط وافر جدا من أساليبها الفنية القديمة ، ومن ميل إلى رسوم الكائنات الحية وإلى الزخارف النباتية الرشيقة .

وصفوة القول أن عصر المغول ، ولا سيما عصر خلفاء تيمور ، كان عصر نهضة عظيمة في الفنون والآداب، ولعله من الناحية الفنية أقوى العصور في إيران على الإطلاق .

الطراز الصفوي

أفلح الشاه إسماعيل في أن يستولى على عرش إيران سنة ٩٠٧ هـ (١٥٠٢ م) وأن يؤسس الأسرة الصفوية نسبة إلى الشيخ صفي الدين أحد الأولياء في مدينة أردبيل ، وهي أولى الأسرات التي أصبح المذهب الشيعي في عهدها المذهب التركي والمذهب السني- آمنة في أملاكها المترامية الأطراف؛ فقامت بين العثمانيين والإيرانيين حروب، انتهت باستيلاء الترك على الجزء الغربي من أملاك الدولة الصفوية ؛ واضطر الإيرانيون إلى أن يقيموا داخل حدودهم الطبيعية ، وأن يلتفتوا إلى تقاليدهم الوطنية القديمة ، فيبعثوا في البلاد نهضة إيرانية حقة، وصلت بها في الميدان الثقافي إلى الذروة العليا ولا سيما في عصر الشاه عباس الأكبر .

ويمتاز الطراز الفني الذي ازدهر في إيران على يد الأسرة الصفوية بأن كل الأساليب الفنية التي كانت إيران أخذتها عن الشرق الأقصى في عصر المغول والعصر التيموري تطورت، وهضمها الذوق الإيراني، فبعدت الشقة بينها وبين أصولها الصينية؛ كما يمتاز أيضا بزيادة الميل إلى قصص الأبطال الإيرانيين القدماء، وبالإقبال على تصوير هذه القصص في المخطوطات وفي غيرها من التحف الفنية ؛ وعني الفنانون

فضلا عن ذلك بدراسة بعض نواحي الطبيعة والحياة اليومية، وتجلى ذلك في صورهم و في الزخارف التي استعملوها .

وقد زاد عدد المراكز الفنية في إيران، وكانت تبريز عاصمة الأسرة في البداية؛ فعمل فيها أعلام الخطاطين والمذهبين والمصورين والمجلدين . وأثر نشاطهم في ميادين فنية أخرى ، فامتد نفوذهم إلى تصميم الفسيفساء الخزفية التي كانت تزين جدران العمائر وقبابها ؛ كما ظهر أيضا في زخارف المنسوجات بأنواعها المختلفة، ثم نقل الشاه عباس مقر الحكم إلى إصفهان في نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) وعنى بتجميلها ، وبنى فيها المساجد والقصور ، وأقام الطرق المعبدة ، فأصبحت هذه المدينة من أزهر مدن الشرق ، وصارت في القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) المحور الذي تدور حوله الحياة الفنية الإيرانية، وطغى فيها أسلوب رضا عباسي الذي سيأتي الحديث عنه في الصفحات القادمة .

وإذا أردنا أن نفهم طبيعة هذا الطراز الصفوي وجب علينا أن نذكر أمرين: الأول نمو العلاقات بين إيران ودول الغرب واتصال الأمراء الصفويين بالأسرات الحاكمة في أوروبا ، والثاني بقاء ما كان بين إيران والشرق الأقصى من علاقات فنية قديمة .

على أن خلفاء الشاه عباس لم يلبثوا أن انصرفوا إلى الإستبداد والخلاعة فاستطاعت الدولة العثمانية أن تحتل إقليم العراق ، الذي كان من أملاك الصفويين إلى سنة ١٠٤٨ هـ (١٦٣٨ م) ، حين استولى السلطان مراد الرابع على بغداد وضم بلاد العراق إلى الدولة العثمانية ، بعد أن قامت فيه على يد الإيرانيين أضرحة فخمة لكبار رجال الشيعة .

وأخذت عوامل الضعف تدب في الدولة الصفوية ، وقلت عناية أمرائها بالفن ورجاله ، فساء نوع المنتجات الفنية وكثر الإنتاج بالجملة ، للأسواق وأصحاب الذوق المادي ، ولا سيما الغربيين الذين كانوا يقنعون من تحف الشرق بكل عجيب خارج عن المألوف .

وقد كان الأفغان خاضعين للدولة الصفوية ثم ثاروا عليها في عهد الشاه حسين، وهزموه سنة ١١٣٥ هـ (١٧٢م)، وسقطت إصفهان في يدهم؛ فكان هذا الحادث إيذانا بسقوط الصفويين، وإن كان بعض أمرائهم ظلوا بعد ذلك يحكمون نحو عشر سنين في إقليم مازندران جنوبي بحر قزوين .

ومن أبدع العمائر التي تنسب إلى الطراز الصفوي ضريح وجامع الشيخ صفي الدين بأردبيل، وقد بدأ تشييده في نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)؛ وتم في منتصف القرن التالي، ويتكون هذا الضريح من مدخل ضخم تليه حديقة مستطيلة توصل إلى

المباني التي تحيط بفناء داخلي ، يقع إلى يساره الجامع القديم ، وهو عجيب ومثمن الشكل ؛ فيه ستة عشر عمودا من الخشب، وفيه حنيات للنوافذ ، ولا محراب له وإنما تقع القبلة في اتجاه مدخله، وإلى يمين الفناء ضريح الشيخ صفي الدين وبجواره بهو من الآجر، في جانبه الأيسر عقد كبير مدبب تعلوه حلية من المقرنصات، وفي البهو عدد من النوافذ ، فوقها وتحتها زخارف من الفسيفساء الخزفية .

ومن أفخم المساجد الصفوية مسجد الشاه في أصفهان ؛ فهو يمتاز بامتداده وضخامته وجمال تخطيطه على الرغم من أن إيواناته الثلاثة غير متصلة، مما يفقد البناء شيئا من الإرتباط والتماسك .

أما المدارس فأبدعها مدرسة مادرشاه وقد شيدت في بداية القرن الثاني عشر الهجري (نحو سنة ١٧٠٠ م) وتمتاز بإيواناتها العظيمة في طابقين ، وبالقاعة ذات القبة الكبرى في إيوان القبلة (انظر الشكل ٢٦)

وقد أقيمت أضرحة عظيمة لأئمة الشيعة وكبار رجالاتهم في العراق، ولا سيما في كربلاء وسامرا والنجف، وكانت تمتاز بقبائبها البصلية الشكل ومناراتها الأسطوانية المرتفعة .

وكانت العمائر الدينية في العصر الصفوي تحلى بالفسيفساء الخزفية ذات الألوان الجميلة ورسوم الزهور والفروع النباتية البديعة ، مما

أكسبها طابعا خاصا تجلى فيه ما للإيرانيين من ذوق جميل ، وغرام بالفن، ودراية بما للألوان الهادية المنسجمة من سحر وجاذبية .

على أن الطراز الصفوي عني على الخصوص بالقصور وبتخطيط المدن وتشييد المرافق العامة ، كما يتجلى في أصفهان التي عمل الشاه عباس الأكبر وخلفاؤه على تجميلها بالعمائر الجميلة التي تحيط بميدانها المتوسط "ميدان شاه"، فضلا عن الحدائق والأشجار المغروسة في الطرقات الطويلة المعبدة، مما جعل تلك المدينة آية في الحسن والنظام كما يظهر من وصف الرحالة الفرنسي جان شاردان (١٦٤٣ – ١٧١٣) الذي زارها في عصرها الذهبي، وأعجب بقصورها الأنيقة المشيدة في الحدائق الغناء ذات الفسقيات الجميلة ، وما إلى ذلك مما امتازت به إيران ، وكان الشعر الإيراني خير مرآة له .

ولم يعني الصفويون بتشييد القصور فحسب – كقصر جهل ستون وهشت بهشت وآينة خانة – بل عنوا أيضا بتشييد الأسواق والخانات في المدن الكبيرة والطرقات التجارية الرئيسية، والواقع أن معظم العمائر الإيرانية في العصر الصفوي من مساجد وأضرحة ومدارس وخانات وأسواق وقصور، تشترك في طابعها الفني العام وتمتاز بما فيها من الإتزان وجمال النسب .

أما جدران القصور الصفوية فكانت تكسى بتربيعات القاشاني المحلاة بأجزاء من موضوعات زخرفية ، تكون في مجموعها صورا وثيقة الصلة بالصور التي كان ينتجها أعلام المصورين في ذلك العصر ؛ كما كانت الأسقف والجدران تزين بالتطعيم أو النقوش على "اللاكيه".

وسوف نرى عند الكلام عن فنون الكتاب أنها وصلت إلى أوج عزها في بداية العصر الصفوي فأصبحت إيرانية لحما ودما ، وذاع صيت تبريز في إنتاج المصاحف الفنية الفاخرة وتذهيب صفحاتها الأولى والأخيرة فضلا عن رؤوس السور وعلامات الأجزاء والأحزاب؛ وزاد إنتاج المخطوطات الجميلة من الشاهنامه ودواوين الشعراء ولا سيما نظامي وجامي وسعدي ، وكان المذهبون يصيبون أبعد حدود التوفيق في دقة مزج الألوان وإتقان الرسوم الهندسية والفروع النباتية إتقانا يبدو فيه التوازن والتماثل ولا يترك زيادة لمستزيد ، ولا يظهر إتقان هذه الرسوم في المخطوطات فحسب، بل إننا نراه في تربيعات القاشاني على الجدران والقباب، أما المجلدون فقد أتقنوا إنتاج الجلود المذهبة ذات الطبقات والمناطق المختلفة البروز .

وكان المصور العظيم "بهزاد" حلقة الإنتقال من الأسلوب التيموري في النقش والتصوير إلى الأسلوب الإيراني البحت في عصر الدولة الصفوية ونبغ كثير من تلاميذه، وبدأت عادة تأليف المرقعات لجمع الصور المستقلة ونماذج الخطوط المنسوبة إلى أعلام الخطاطين

والمصورين ، ثم ظهر المصور رضا عباسي ، وتبعه كثيرون من الفنانين بأصفهان وغيرها من البلدان الإيرانية في رسم السيدات والغلمان ذوي القدود الممشوقة .

والواقع أن إزدهار فن النقش والتصوير كان له صداه في سائر ميادين الطراز الصفوي، فامتد نفوذ المصورين إلى رسوم السجاد والمنسوجات والخزف في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) .

وسوف يأتي الكلام عن هذه الآثار الفنية النفيسة التي تعد من بدائع الفن الإيراني في عصوره المختلفة ، فنرى السجاجيد الثمينة ذات الألوان الغنية، والرسوم المختلفة الصلة بزخارف جلود الكتب ، كما نرى المنسوجات ذات الزخارف التي تشبه رسوم المخطوطات وتعبر عن غرام الإيرانيين بالحدائق وبالقصص المستمدة من تاريخهم الوطني.

ومما يمتاز به الطراز الصفوي في ميدان الأسلحة استخدام السيوف المقوسة عوضا عن السيوف المستقيمة العريضة التي استخدمت في عصر التيموريين، فضلا عن الخناجر الصفوية التي ذاع صيتها في أنحاء العالم الإسلامي بجمال زخارفها النباتية والحيوانية .

على أننا نود أن نتحدث عن بعض ميادين الطرز الإيرانية كوحدة قائمة بذاتها ، ليتسنى لغير الأخصائيين من القراء أن يقفوا على بدائع ما أنتجه الإيرانيون في العمارة وفنون الكتاب والخزف والسجاد وغير ذلك، وليمكنهم أن يروا الطابع العام الذي يميز هذه الآثار الفنية عن غيرها في سائر الأقطار الإسلامية .

وسوف يتاح لنا في الصفحات التالية أن نعرض ، بشئ يسير من التفصيل، بعض ما أجمعناه في هذه المقدمة عن الطرز الفنية المختلفة التي ازدهرت في الهضبة الإيرانية وفي بعض الأقاليم التي خضعت للإيرانيين من الوجهة السياسية أو الثقافية .

العمارة

إذا تذكرنا أن الفن هو تعبير الإنسان عن إحساسه الروحي، وترجمته خياله وعاطفته ، عرفنا أن الذي يعنينا من العمارة في تاريخ الفن ليس ما يقوم فيها على العلوم الرياضية ، وإنما المظاهر التي لا نستطيع شرحها أو تفسيرها بالاستنباط أو بالأدلة الميكانيكية والعلمية ، ولعل هذا أكبر الفرق بين ما يعني به المهندس في دراسة العمارة وما يعنى به مؤرخ الفن .

والمعروف أن فن العمارة عند الغربيين له منزلة عالية ، وهم يفرقون بين الفنون الجميلة وبين الفنون التطبيقية والزخرفية ، فيسمون الأخيرة في بعض الأحيان الفنون الفرعية [١] Minor Arts ، لأنهم يذهبون إلى المصور أو المثال في درجة أرقى من الصانع الفنان ، وهذا صحيح بالنسبة للفنون ثم هذه الفنون الزخرفية ، التي يسمونها فرعية ، من ناحية أخرى ، لأن الفن الإسلامي لم يعرف المثالين ، كما أن نقش اللوحات الفنية لم يكن من طبيعته، ولم بنبغ فيه أمثال رفائيل وروبنز ورمبران، فليس في الإسلام فن رئيسي وفنون فرعية، وإنما تسود الزخارف في الآثار الفنية الإسلامية من عمائر وتحف ، بل إن الصناع الفنانين في الإسلام كانوا أكبر عون للمعماريين في تزيين مبانيهم ، ولذا فإن أفضل

(١) أنظر الحاشية رقم ١ صفحة ١٠ من كتابنا " كنوز الفاطميين " .

تقسيم للفنون الإسلامية عامة هو تقسيمها إلى عمارة وإلى فنون زخرفية أو صناعية .

وإذا أردنا أن نتبين مميزات العمارة الإيرانية بوجه عام وبدون أن ننفذ إلى التفاصيل التي لا تهم غير الأخصائيين ، وجب علينا أن نعرف المواد التي استخدموها، وأن نتبين أنواع العمائر التي شيدوها ، والعناصر المعمارية التي ابتدعوها أو نبغوا في استخدامها ، ثم الأساليب الزخرفية التي اتخذوها لتزيين مبانيهم .

والمعروف مما كتبه الجغرافيون في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) وما بعده أن إيران كانت عامرة بالمدن الكبيرة ، وأن هذه المدن كانت غنية بالعمائر العظيمة ، ولكن الواقع أن العمائر الإيرانية التي ترجع إلى العصور الإسلامية القديمة لم يبق منها شئ كثير، ومع ذلك فإننا – بفضل الآثار التي لا تزال باقية ، والأنقاض التي كشفها المنقبون عن الآثار – نستطيع أن نستنبط من الحقائق ما نقف منه على تأثير العمارة الإيرانية الساسانية على العمارة في الأقطار الإسلامية عامة وفي إيران خاصة ، كما نستطيع أن نتبين خواص العمارة الإيرانية ، وما كان لها في العمارة الإسلامية من شأن عظيم .

ويمكننا ، بوجه عام ، أن نقسم تاريخ العمارة الإيرانية إلى أربع مراحل كبيرة: الأولى من الفتح الإسلامي إلى نهاية القرن الرابع الهجري

(بداية الحادي عشر الميلادي)، والثانية من بداية القرن الخامس حتى السابع (الثالث عشر الميلادي)، والثالثة في القرن الثامن (الرابع عشر الميلادي)، والرابعة من القرن التاسع إلى الحادي عشر (الخامس عشر إلى السابع عشر بعد الميلاد).

ففي المرحلة الأولى تطورت الأساليب الساسانية تطورا بطيئا، ولم يبق لنا من عمائر هذه المرحلة إلا أطلال غير ظاهرة فلابد من الإعتماد على ما كتبه الجغرافيون والمؤرخون العرب عن المساجد الأولى في إيران والعراق .

أما المرحلة الأخيرة فقد بلغت فيها العمارة الإيرانية عصرها الذهبي على يد تيمور وخلفائه، ثم برعاية بعض ملوك الأسرة الصفوية ، فشيدت العمائر الفخمة من مساجد وأضرحة وخانات وأسواق وقناطر وقصور .

مواد البناء

استخدم الإيرانيون الطوب والحجر والخشب، وكان استخدام الطوب أعم، لأن نقل الحجر من المحاجر كان يتطلب نفقات طائلة؛ ولكنهم لم يكونوا مضطرين إلى ذلك مثل أهل العراق، الذين لم يكن لهم يد من استخدام الآجر، لقلة الخشب والحجر؛ بينما كان الحجر والخشب موجودين في إيران ، فشيد الإيرانيون في العصور القديمة بعض

العمائر الحجرية، كما شيدوا في العصر الإسلامي بعض الأبنية من الحجر، تحدث المؤرخون والجغرافيون عنها، ولا تزال أنقاض بعضها قائمة إلى اليوم .

واستعمل الإيرانيون الجص والقاشاني في زخرفة عمائرهم، كما سنرى في الصفحات التالية وفضلا عن ذلك استعملوا الطوب نفسه في الزخرفة، فكانوا ينشئون منه الأشكال الهندسية وأشرطة الكتابات وما إلى ذلك من الرسوم لتزيين العمائر والمآذن .

ولعل استخدام الطوب والأحجار الصغيرة في العمارة الإيرانية منذ العصور الأولى هو الذي صرف البنائين عن تزيين العمائر بالحليات المعمارية المجسمة التي نرى مثلها في العمارة القوطية مثلا، والتي لا يمكن إتقانها إلا بنحتها في الأحجار الكبيرة نحتا دقيقا، وفضلا عن ذلك فإن قلة النفقات شجعت المعماريين الإيرانيين على كثرة تشييد المباني ومهدت لهم طريق التجارب والإبداع فيها، مما لا يتيسر تماما في العمائر الحجرية ذات النفقات الطائلة .

وامتازت بعض البلدان الإيرانية – ولا سيما شيراز وأصفهان باستخدام الشقوف الخشبية القائمة على الأعمدة، كما أن بعض المساجد القديمة كان فيها أعمدة من الخشب، وشيد الإيرانيون بعض القباب الخشبية الكبيرة ، ولا سيما في قزوين ونيسابور .

تخطيط العمائر وزخرفتها

تأثر تصميم العمائر الإيرانية في الإسلام ببعض الأساليب المعمارية التي ورثها الإيرانيون عن الفنون القديمة التي إزدهرت في الهضبة الإيرانية وفي بلاد الجزيرة، كالبهو ذي الأعمدة الرفيعة والمدخل ذي العقد الكبير، كما اختلف تصميم العمائر في بعض المقاطعات الإيرانية عنه في البعض الآخر، بحسب التقاليد المحلية والحوال الجوية، فكان أهل الشمال، مثلا ، بما فيه من البرد القارس يميلون إلى المساجد المسقوفة المغلقة ، بينما أقبل أهل الجنوب على تشييد المساجد ذات الصحن والأبهاء المكشوفة .

ولكن تصميم المباني الإيرانية كان بسيطا إلى حد كبير، وكان المعماريون يعوضون هذه البساطة بالعناية بالزخارف، وبالإنتفاع بنضارة الألوان في الكسوات الخزفية ، والواقع أننا نرى تباينا عظيما بين ما في العمائر الإيرانية من بساطة المظهر الخارجي وما ينبعث في داخلها من سحر جذاب وثروة زخرفية عجيبة .

ومما يزيد زخارف العمائر الإيرانية الإسلامية فخامة ما في رسومها من تعادل وتناسب، ومن ذوق سليم، أدركها المعماريون بتقسيم الجدران إلى إطارات أو حشوات كبيرة أي "بانوهات" تناسب السطح وتخفف السأم الذي قد يبعثه التكرار المعروف في الطرز الإسلامية عامة.

والحق أن العمارة الإسلامية في إيران لا تمتاز بتنوع عناصرها المعمارية بقدر ما تمتاز بالذوق السليم والوضوح، مع الدقة والنسب الصحيحة المتزنة في جمع تلك العناصر والتأليف بينها .

أنواع العمائر الإيرانية في الإسلام

شيد الإيرانيون في العصر الإسلامي كثيراً من المساجد والأضرحة والمدارس والأسواق والخانات فضلا عن القصور الجميلة .

أما المساجد فقد كان أقدمها ذا إيوانات فيها أعمدة أو أكتاف ، وكان استخدام العمدة الخشبية في بعض الأحيان سببا في سرعة تهدم المساجد، ولكن استعمال الأعمدة الحجرية أو المصنوعة من الطوب أصبح شائعا منذ القرن الثالث الهجري، ولم تكن هذه المساجد الإيرانية الأولى تختلف كثيرا عن سائر المساجد في العالم الإسلامي في ذلك الوقت .

على أن أبين العناصر الإيرانية البحتة في عمارة المساجد ترى في أبنية المدارس، وهي كليات دينية تشبه المساجد في تصميمها، وقد نشأت في إيران على يد السلاجقة، الذين اتخذوها – كما اتخذها المغول والتيموريون من بعدهم – أداة لنشر تعاليم المذهب السنى، أما تخطيطها، فقوامه صحن مكشوف، تطل عليه قاعات ذات قباب، ويتكون من كل منها إيوان في وسط كل وجهة من الوجهات الأربع التي

تشرف على الصحن ، وتحف بالأيوانات قاعات ، في طابقين ، يسكنها الأساتذة والطلبة ، وأقدم المدارس التي لا تزال قائمة في إيران مدرسة على مقربة من المسجد الجامع في أصفهان ، وترجع إلى منتصف القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) والواقع أن أعظم الجوامع الإيرانية خليط في تصميمها بين المدرسة والمسجد ذي الأيوانات والأعمدة أو الأكتاف ، وتمتاز بأن إيوان القبلة فيها كبير يتخذ للصلاة ، وعلى جانبيه قاعات ذات قبوات ويمكن الوصول إليها من الصحن وفوق هذا الأيوان قبة كبيرة .

وتتجلى طبيعة الشعب الإيراني وحبه للحدائق والمياه الجارية فيما نراه من وجود فسقية في صحن المسجد تحف بها الشجيرات والزهور .

وكانت الأضرحة في إيران أعم منها في سائر الأقطار الإسلامية ، ولا غرو فقد كان الإيرانيون يعظمون أولياء الله ويعنون بذكراهم ، وكانت الأضرحة أبنية مربعة وذات قبة تشيد للأولياء والصالحين ، مما يكسبها طابعا دينيا ، بينما كان الأمراء والأميرات يدفنون في مقابر على شكل أبراج .

أما الأضرحة ذات القباب فلعل المعماريين تأثروا في بنائها بالعمارة الهليلينية والمسيحية الشرقية ، كما أخذ الأمويون قبة الصخرة

في بيت المقدس ، والعباسيون القبة التي لا تزال قائمة في سامرا والتي يظن أنها مدفن الخلفاء العباسيين المنتصر والمعتز والمقتدر [١]، ومن أقدم هذه الأضرحة الإيرانية ضريح إسماعيل بن أحمد الساماني (△[٢] ٢٩٥ هـ أي ٩٠٧ م) ، وضريح السلطان سنجر السلجوقي (△٥٥٢ هـ أي ١١٥٧ م) .

وكانت مقابر أفراد الأسرات الحاكمة أبراجا اسطوانية في معظم الأحيان ، ولها سقف مخروطي الشكل ، مما يثبت العلاقة الوثيقة بينها وبين خيام الأمراء عند القبائل الرحل بآسيا الوسطى ، وكانت بعض هذه الأبراج ذات جدران مضلعة فتصبح نجمية الشكل ، كما في أبراج دماوند والري وفرامين.

وعني الإيرانيون بتشييد الخانات الضخمة لمأوى المسافرين والقوافل ، وكان أبدع ما في عمائر الخانات مداخلها المشيدة من الأبراج والعقود الشاهقة، مما يكسبها العظمة والفخامة .

([١]) أنظر Herzfeld : Archaeologische Reise im Euphrat und Tigrisgebiet ج١ ص ٨٣ ـ ٨٦ .

([٢]) △ علامة يراد استخدامها بين الإسم والتاريخ لتدل على الوفاة ، وذلك عوضا عن علامة الصليب التي يستخدمها الغربيون قبل تاريخ الوفاة ، والتي ربما كان في استعمالها للمسلمين بعض الحرج ، راجع كتاب مباحث عربية للدكتور بشر فارس ص ١٨ .

بينما كانت الأسواق في إيران –كما في سائر الأقطار الإسلامية– طرقات ذات حوانيت صغيرة، ولكنها امتازت بقبواتها وعقودها الضخمة كما نرى في السوق الشاهاني بمدينة أصفهان .

أما القصور فقد كانت مظهرا من العبقرية الفنية الإيرانية ، ولكننا لا نكاد نعرف عنها شيئا قبل القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) على الرغم من أنقاض قصر السلطان ألب أرسلان التي عثر عليها في نيسابور وأنقاض القصور الأخرى التي كشفت في ساوة والري ، وفي العصر الصفوي كانت القصور صغيرة الحجم وكان كل ملك أو أمير يملك عددا كبيرا منها، وقد وصف الأوروبيون الذين زاروا إيران في ذلك العصر ما شاهدوه من قصور فأطنبوا في ذكر ما فيها من أدلة الترف والنعيم وحسن الذوق وذكروا سقوفها الدقيقة ، واللوحات المصورة على جدرانها، والأثاث الفاخر في قاعاتها، وأشاروا إلى القاعات التي كانت تهيأ في جدرانها، والأثاث الفاخر في قاعاتها وأشاروا إلى القاعات التي كانت تهيأ في جدرانها طاقات لوضع الأواني الخزفية الجميلة على نحو القاعة المشهورة في ضريح الشيخ صفي الدين بأردبيل .

والمعروف أن أعلام المصورين بين القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) كانوا يستخدمون أحيانا في زخرفة جدران القصور وسقوفها بالصور والرسوم، وفضلا عن ذلك فقد استعملت المرايا والمنسوجات النفيسة في تزيين الجدران،

وصنعت النوافذ الصغيرة من الخشب أو المعدن، وزينت بالرسوم الهندسية وملئت بالخزف أو الجص والزجاج، أما الأبواب فقد بالغ الفنانون في زخرفتها بالرسوم على "اللاكيه" .

وكانت جدران القصور في القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) تزين بلوحات زيتية كبيرة تغطى الإطارات أو "البانوهات" التي تناسبها على الجدران، وكانت الأساليب الفنية في نقش هذه اللوحات تشهد بتأثرها بالأساليب الفنية الغربية، ويظن بعض مؤرخي الفنون أنها كانت بريشة فنانين غربيين من ذوي المواهب العادية نزحوا إلى إيران ليظهروا فيها بدلا من العيش في بلادهم وتحمل منافسة ليسوا أهلا لها، ولكن هذا القول مردود إلى حد كبير بوجود إمضاءات مصورين إيرانيين على بعض هذه اللوحات، وخير الأمثلة لذلك عشر لوحات نفيسة في مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم بالقاهرة، كانت تزين جدران بعض القصور الإيرانية، وهي بالزيت ومساحة كل منها ١٨٥ × ٢٦٠ سنتيمترا أو أكثر بقليل ، وبعضها مؤرخ سنة ١١٤٠ هجرية (١٧٢٨) ميلادية) وعليه إمضاء المصور زين العابدين وموضوعاتها مختلفة ، فعلى إثنين منها رسوم أشخاص لعلهم من الأمراء والأميرات، وعلى الأخرى رسوم فسقيات أو مناظر فواكه وزهور[١]، وهذه التحف الفنية الثمينة بديعة على الرغم من تأثرها بالفن الغربي ، والواقع أن الفنان احتفظ فيها بالروح الإيرانية ، وأثبت أن العبقرية الإيرانية في التصوير لم تكن وقفا

(١) انظر الأشكال ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ .

على توضيح الكتب بالرسوم الصغيرة التي سيأتي شرحها في الصفحات التالية .

العقد الإيراني المدبب

عرفت العمارة الإيرانية القديمة العقود نصف الدائرة والعقود المدببة والعقود البيضاوية، وفي القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) ذاع استخدام العقد المدبب ، الذي أصبح من ميزات العمارة الإسلامية ، ونقلته عنها بعض الأقاليم الغربية، وسرعان ما عم استعمال العقد المدبب في كل العمائر الإيرانية وصار ينسب إلى إيران، حيث كان ارتفاعه يبلغ في بعض وجهات مساجدها زهاء عشرين مترا، وكانت العقود الفخمة تكسب المباني الإيرانية سحرا وجلالا عظيمين ، وفي وجهات المساجد كانت القبوات والمقرنصات تزين باطن العقد وتعلو المدخل الصغير الذي يوصل إلى داخل المسجد ولعل أبدع أمثلة العقد المدبب ما نراه في مسجد شاه بأصفهان .

القبوات

استخدم المعماريون الساسانيون القبوات نصف الأسطوانية في التغطية ونبغ الإيرانيون المسلمون في بناء القبوات العظيمة ، ولا سيما في عمائر الأسواق كالسوق الشاهاني في أصفهان ، وفي بعض المساجد كمسجد شاه والمسجد الجامع في أصفهان أيضا، ولعل البناء باللبن كان عاملا كبيرا في إتقان القبوات على إختلاف أنواعها .

القباب (1)

والمعروف أن القباب كانت تبنى فوق معابد النار في إيران ، قبل العصر الإسلامي، ولا تزال أطلال بعض العمائر الإيرانية الساسانية قائمة، ويمكن بوساطتها تصور أحجام القباب التي كانت تعلوها والتي أفلح المعماريون الإيرانيون في إقامتها على قاعدة مربعة ، فسبقوا بذلك روما التي لم تتقن في هذا الميدان إلا إقامة القباب على دائرة من الأعمدة أو على قاعدة اسطوانية مستديرة، وقد استخدم المعماريون الإيرانيون للوصول إلى هذا الغرض الدلايات أو المقرنصات، لتنهيض الأركان بالتدريج حتى تصل إلى مستوى استدارة القبة .

وامتازت القباب الإيرانية بارتفاعها ودقة نسبها وجمال استدارتها، وكانت في أكثر الأحيان بصلية الشكل ، وذات ألوان سحرية جذابة بفضل كسوتها بتربيعات القاشاني .

المآذن

كانت أغلب المآذن الإيرانية اسطوانية ، وذات زخارف هندسية في الطوب ، أو ذات كسوة من القاشاني ، و في أعلاها ردهة تقوم على دلايات أو مقرنصات وتكسب المأذنة شكل الفنار ، وقد أصبح لمعظم المساجد منذ القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) مأذنتان

(1) انظر مادة " قبة " في الجزء الخامس (الملحق) من دائرة المعارف الإسلامية .

محفان بالمدخل وتخت في قاعدة كل منهما خلفه ، اللهم إلا في بعض المساجد مثل جوهر شاد ، فإنهما ظاهرتان وتزيدان المدخل ضخامة وارتفاعا .

والظاهر أن الإيرانيين اختاروا هذا الضرب من المآذن متأثرين بالأعمدة التي كانت تقام لعبادة الشمس منذ العصور القديمة في الهضبة الإيرانية، وببعض الأبراج الهندية القديمة ، ومهما يكن من الأمر فإن هذه المآذن الإيرانية تختلف عن سائر المآذن التي بناها المسلمون في الشام ومصر وشمالي أفريقية، في أنها لا طبقات لها ولا نوافذ، فالمأذنة الإيرانية بناء شاهق مبنى لذاته، وليس لتهيأ فيه سلالم تقود إلى ردهات أو دورات يسير فيها المؤذن، وفضلا عن ذلك فإن المنارة الإيرانية الأسطوانية الشكل والشاهقة الإرتفاع قد عم استعمالها في إيران منذ القرن السادس الهجري ، بينما ظلت المآذن في القسم الغربي من العالم الإسلامي موكولة إلى ذوق الأفراد فلم يتقيدوا في أغلب الأحيان بضرب معين منها .

والواقع أن المآذن الإيرانية لم تكن تستخدم في الآذان ، بسبب ارتفاعها العظيم، وإنما كان المؤذن يؤدى مهمته فوق سطح المسجد، وقد كتب بعض العلماء أن هذه المنارات الأسطوانية الممشوقة يخالها

الناظر من بعيد " مدخنات " مصنع من المصانع، وطبيعي أن في هذا التشبيه شيئا من الغلو والمبالغة[١] .

المقرنصات [٢]

المقرنصات أو الدلايات حليات معمارية تشبه خلايا النحل وترى في العمائر مدلاة في طبقات مصفوفة فوق بعضها وتستعمل للزخرفة المعمارية، أو للتدرج من شكل إلى آخر ، ولا سيما من السطح المربع إلى سطح دائري تقوم عليه القباب، كما تقوم في بعض الأحيان مقام "الكوابيل"، حين تتخذ أسفل دورات المؤذن في المنارات، وأكثر ما استخدمها المعماريون الإيرانيون في وجهات العمائر وإنهم وفقوا في جعلها لا تثقل البناء أو تغطى على أصوله .

الحليات المعمارية المجسمة

سنرى أن المعماريين الإيرانيين في الإسلام اتخذوا الزخارف المسطحة من القاشاني لتزيين عمائرهم ، والواقع أنهم تجنبوا الحليات المعمارية المجسمة مما ناءت تحته العمائر الأوروبية والهندية ، وقد كان تزيين الجدران بهذه الزخارف المسطحة التي لا ظل لها أكبر عامل في الوضوح والبساطة ، والهدوء ، والإتزان ، وما إلى ذلك من الصفات التي

(١) راجع مادة " منارة " في الجزء الثالث من دائرة المعارف الإسلامية .
(٢) انظر مادة " مقرنص " في الجزء الخامس (الملحق) من دائرة المعارف الإسلامية .

تتجلى في العمائر الإيرانية ، فتكسبها الجمال مع الإعتدال، وحسبنا أن نوازن بينها وبين المباني الهندية في العصر الإسلامي لنتبين الفرق الشاسع، فإننا نجد جدران العمائر الهندية مثقلة بالزخارف المعمارية البارزة والمجسمة ، مما يسلب البناء مظهر البساطة، ويكسب هيأته العامة شيئا من التعقيد والإضطراب .

الزخارف الجصية

أتقن الإيرانيون استخدام الجص في الزخرفة منذ العصر الساساني كما نرى من الزخارف الجصية ، التي كشفتها البعثة الألمانية في أطلال المدائن (اكتيسيفون)، والمحفوظة الآن في القسم الإسلامي من متاحف برلين، وكما تشهد بذلك أيضا الزخارف الجصية، التي عصر عليها بجوار فرامين ، والمحفوظة الآن في متحف بنسلفانيا بالولايات المتحدة [1] .

وقد أبدع المعماريون في استخدام الجص في العصر الإسلامي، وخير مثال لذلك الزخارف الجصية الدقيقة في عقود جامع نابين ومحرابه وهو أقدم المساجد الإيرانية التي لا تزال قائمة ، ويقع في بقعة هادئة بين مدينتي يزد وإصفهان، وزخارفه الجصية الدقيقة ترجع كالبناء نفسه إلى القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)، وتتكون من رسوم نباتية

---

(1) راجع A Survey of Persian Art ج٢ ص ١٣٠٥ وما بعدها .

وهندسية تذكر بالزخارف العباسية التي عثر عليها في أطلال سامرا ، ولكنها تمتاز عنها بأفاريز الكتابة الجميلة [١] .

وقد وصلتنا زخارف جصية إيرانية من عصر السلاجقة تمثل أشكالا آدمية وحيوانية ، ذات قيمة فنية عظيمة [٢] .

ومما عثر عليه المنقبون عن الآثار في ساورة والري نماذج من الزخارف الجصية الملونة الجميلة ، على أحدها منظر أمير جالس وحوله أتباعه، وفيها شريط من الكتابة باسم السلطان السلجوقي طغرل الثاني[٣].

على أن أبدع الزخارف الجصية في العمائر الإيرانية الإسلامية ترجع إلى القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) حين كانت المحاريب في كثير من المساجد تصنع من الجص ذي الزخارف الدقيقة التي تزيدها العناصر الكتابية بهجة ورونقا .

---

(١) انظر شكل ١ ، ٢ .
(٢) راجع F. Sarre : Figuerliche Persische Stuckplastik in der islamischen Kunstabteeilung في ص ١٨١ وما بعدها من العدد ٣٥ (١٩١٤) في التقارير الرسمية عن المجموعات الأثرية الملكية الألمانية
(Amtliche Berichte aus der Koeniglichen Kunstsammlungen)
(٣) انظر G. Wiet : L'Exposition d'art Persan a Londres في مجلة Syria، السنة ١٣ (١٩٣٢) ص ٧١ ــ ٧٢ .

ومن أعظم هذه المحاريب شأنا محراب الجايتو من المسجد الجامع بأصفهان ، وهو مؤرخ من سنة ٧١٠ هـ (١٣١٠ م) وعليه اسم صانعه " بدر " .

وكان الفنانون الإيرانيون يحفرون الرسوم في الجص ولا يطبعونها بالقوالب ، كما كان يفعل الصناع في الأندلس وفي بعض الأنحاء الإسلامية الأخرى ، ولذا خلت الزخارف الجصية الإيرانية من الروح الآلية المملة ، التي تسود الزخارف المطبوعة في أكثر الأحيان .

أما الموضوعات الزخرفية التي اتخذت في الجص فمختلفة الأنواع بعضها وريقات وفروع نباتية ، وبعضها رسوم هندسية صغيرة مثل المثلث والمثمن والنجمة والمعين والدائرة الصغيرة ، وبعضها أشرطة من الكتابة الكوفية، ومن أغنى العمائر الإيرانية بالرسوم الجصية مسجد حيدريه في قزوين، وضريح علويان في همذان، والمسجد الجامع بأصفهان، وضريح علي بن جعفر في مدينة قم .

وقد وصل الصناع الفنانون في إيران بين القرنين العاشر والثاني عشر بعد الهجرة (السادس عشر والثامن عشر بعد الميلاد) إلى استخدام الزخارف الجصية في القصور والبيوت، وإلى تلوينها في دقة وتنوع فأصبحت تشبه رسوم الصور والصفحات المذهبة في المخطوطات التي تنسب إلى ذلك العصر.

الزخارف القاشانية

هي في الحق أبدع ما وصل إليه الإيرانين في تزيين العمائر، فإننا لا نستطيع أن نتصور العمائر الإيرانية بدون لوحات القاشاني التي تكسوها فتكسبها طابعا خاصا ونضارة غريبة .

ومن أجمل ما نعرفه من الكسوة القاشانية في العصر الإسلامي بإيران قوالب صغيرة من الخزف الأزرق في المسجد الجامع بمدينة قزوين في بداية القرن السادس الهجري[١] (الثاني عشر الميلادي)، ولم تلبث هذه الصناعة أن ازدهرت في نهاية هذا القرن، على نحو ما نرى في قبر مؤمنة خاتون بمدينة نخوان، ويرجع إلى سنة **٥٨٢ هـ** (١١٨٦م).

وقد عرف الإيرانيون أنواعا من كسوة الجدران ، منها النجوم البسيطة ذات اللون الواحد أو اللونين ، ومنها القطع الصليبية الشكل ويغلب عليها اللونان الأزرق الفيروزي الفاتح أو اللازوردي الغامق ، على أنهم اتخذوا أيضا نجوما وقطعا صليبية مزينة بالرسوم الآدمية والحيوانية والنباتية الدقيقة ، يزيدها البريق المعدني جمالا وبهجة .

---

(١) أما أقدم المعروف من لوحات القاشاني فموجود في ضريح الإمام بمدينة مشهد وتاريخه سنة ٥١٢ ه - (١١١٨م)، انظر Repertoire Chronologique d'Epigraphie Arab ج٨ ، رقم ٢٩٧٨ ، وراجع Survey of Persiav Art ج٢ ، ص ١٦٦٦ ، ١٦٧٥ وما بعدها .

والظاهر أن استخدام التربيعات المصنوعة من الخزف ذي البريق المعدني يرجع إلى القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) ، وقد كان مقصورا في بداية الأمر على العمائر العظيمة الشأن، ولكن نمت صناعته نمّوا عظيما في نهاية القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) وصار يصدر من مدينة قاشان إلى سائر أنحاء إيران والشرق الأدنى، وظلت هذه الصناعة زاهرة حتى منتصف القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي)، وكان مركزها الرئيسي في قاشان، أما التربيعات التي كانت تصنع في مدينة الري أو في سلطاناباد ، فقد كانت أقل جودة من منتجات قاشان .

أما الفسيفساء الخزفية فقد أتقنت صناعتها على يد السلاجقة في القرن السادس الهجري ، ولكن الصناع في القرن الثامن الهجري بزوّهم في هذا الميدان، وأفلحوا في تصغير الأجزاء المكوّنة منها الفسيفساء ، و في أن يؤلفوا منها أدق الموضوعات النباتية والهندسية ، في مجموعة من الألوان البراقة ، قل أن نرى مثلها إلا في الفنون الشرقية ولا سيما الفن الإيراني، وكانت الفسيفساء الخزفية أقل نفقة من التربيعات المصنوعة من الخزف ذي البريق المعدني ، لأن الأخيرة كانت تعاد إلى الفرن بعد رسم الزخارف ولم تكن هذه العملية يسيرة ومضمونة، وعلى كل حال فإن هذه الصناعة بلغت عصرها الذهبي في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة، وكان مركزها في إصفهان ويزد وقاشان وهراة وسمرقند وتبريز .

ولم يلبث الخزفيون في إصفهان أن اهتدوا إلى طريقة تغنيهم عن عناء الفسيفساء الخزفية وما تتطلبه صناعتها من وقت ونفقات ، تلك هي طريقة "هفت رنجي" أي الألوان السبعة ، وقد استطاعوا بوساطتها جمع سبة ألوان أو أكثر في كل تربيعة واحدة مساحتها نحو قدم مربع، فتيسر لهم بذلك استخدام الألوان في مساحات صغيرة جدا، ولم يعودوا ملزمين بالوقوف عند حد الزخارف الهندسية والنباتية – كصناع الفسيفساء الخزفية – بل سهل عليهم تأليف المناظر الآدمية المختلفة، وأقدم النماذج التي نعرفها من هذه الصناعة عثر عليها في مدرسة شاه رخ بمدينة خرجرد، وهي من بداية القرن التاسع الهجري، وقد ازدهرت الصناعة المذكورة في عصر الشاه عباس، و في متحف فيكتوريا والبرت بلندن والمتحف المترو بوليتان بنيويورك أجزاء ألواح من هذه الصناعة، يقال إنها مأخوذه من قصر جهل ستون (انظر الشكل ٣٦)، على أن أبدع ما نعرفه من هذا النوع محفوظ في كنائس جلفا[1] بمدينة أصفهان.

النقوش الحائطية

سوف نتحدث في الصفحات التالية عن حكم الإسلام في التصوير، وحسبنا الآن أن نذكر أن الأمم الإسلامية، وبينها إيران ، لم تعرف النقوش الحائطية ذات الموضوعات الدينية ، التي عرفتها الديانات

(1) كانت جلفا مدينة قديمة وعظيمة الشأن في أرمينية ثم نقل الشاه عباس الأكبر سكانها إلى ضاحية من ضواحى إصفهان سنة ١٠١٤ هـ (١٦٠٥ م) ، فانتفع بمهارتهم في الصناعات والفنون ، وكانوا نحو ألفي أسرة فسميت الضاحية التي نزلوها في إصفهان باسم مدينتهم الأولى ، وقد ازدهرت فيها تجارتهم وشيدوا فيها الكنائس العظيمة .

المسيحية والبوذية والمانوية لشرح أصولها وحض أتباعها على السير في طريق الخير .

أما ما عرفته إيران من النقوش الحائطية فكان مقصورا على الموضوعات التي انتشرت في الشرق الأدنى منذ العصور القديمة ، ولا سيما تمجيد الملوك والأمراء ، ورسم أعمالهم العظيمة ، وحروبهم مع أعدائهم ، وما كانوا يأتونه من ضروب الشجاعة والفروسية في صيد الوحوش الضارية ، فضلا عن رسوم الحدائق والأشجار ، وما كان الصناع ينقشونه في بعض الأحيان من مناظر الحب وما إلى ذلك من رسوم رجال ونساء في مواقف قد تصل إلى حد كبير من الإباحية [١] .

على أن معظم النقوش الحائطية في إيران امتد إليه الخراب والتدمير ، فلسنا نعرفه إلا بوساطة ما كتبه عنه الجغرافيون والمؤرخون المسلمون ، أو ما يمكن استنباطه من بعض الصور في المخطوطات الإيرانية ، أو ما كتبه بعض الرحالة الأوروبيين منذ القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلاد) مثل بيترو دلافالى ، وهربرت .

وغني عن البيان أن هذه النقوش الحائطية في العصر الإسلامي تأثرت بالأساليب الفنية في النقوش الحائطية التي رسمت في إيران

---

(١) رأى الرحالة الغربيون مثل هذه الصور على جدران بعض القصور في إيران ، وأشاروا إليها في وصف رحلاتهم ، ولكن أكبر ظننا أنها اندثرت ولم يبق منها شئ الآن .

وأفغانستان وبلاد الجزيرة وجنوبي الروسيا وإقليم التركستان الغربي منذ بداية العصر المسيحي حتى قيام الإسلام .

وقد اختفت النقوش التي كانت تزين جدران قصر السلطان محمود الغزنوي (٣٨٩ – ٤٢١ هـ أي ٩٩٩ – ١٠٣٠ م) ، والتي كانت تمثل جيوشه وفيلته ، فضلا عن صوره في مناظر الحرب والطرب، وعن صور بعض الوقائع المشهورة في تاريخ الملوك الساسانيين .

على أن القسم الإسلامي من متاحف برلين والمتحف الأهلي في طهران وبعض المجموعات الأثرية الخاصة تفخر بامتلاك بعض قطع من صور حائطية إيرانية ترجع إلى عصر السلاجقة في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) ، وتمتاز هذه القطع بأن ما عليها من الرسوم لم تراعى فيه القواعد المنظور ، وبأنه رتب في أشرطة أفقية ، وبأن سحنة الأشخاص المرسومين يبدو فيها التأثر بالأساليب الفنية الصينية والهندية والهلينية والساسانية مجتمعة[1]، فهي تشبه إلى حد كبير الرسوم الآدمية على الخزف المصنوع في مدينة الري والذي سيأتي الكلام عليه في الصفحات التالية .

وثمة بعض نقوش نباتية وهندسية في بعض المساجد ولا سيما ضريح الجايتو في مدينة سلطانية ، وتشبه هذه النقوش الزخارف التي

([1]) أنظر شكل ٣٧ .

كانت ترسم على الجص في ذلك العصر، ومعظمها رسوم فروع نباتية في جامات (مناطق) ورسوم هندسية تشبه رسوم الفسيفساء الخزفية المعاصرة.

أما في عصر المغول والتيموريين فلسنا نعرف عن النقوش الحائطية إلا بعض ما ذكرته المصادر التاريخية والأدبية عن قاعة استقبال عظيمة في شمالي هراة، عمل في تصوير حيطانها أعلام المصورين، وما جاء في تلك المصادر عن قصر تيمور بمدينة سمرقند، وقد كانت تزين جدرانه نقوش "دونها صور ماني والصور الصينية " .

ولكننا نرى في كثير من صور المخطوطات في القرن التاسع الهجري نقوشا حائطية ظاهرة، كصورة بهرام جور في قصر نرى على حائط إحدى قاعاته صور الأميرات السبع (انظر الشكل ٤٢) .

وقد زادت عناية الفنانين بالنقوش الحائطية لتزيين العمائر في القرن العاشر الهجري ، وأقبلوا على رسم الزهور والطيور والحيوانات ، ثم كان عصر الشاه عباس الأكبر (٩٩٦ – ١٠٣٧ هـ أي ١٥٨٧ – ١٦٢٨ م) ، واتصلت إيران بالأمم الغربية وبعثت إليها الوفود وبادلتها الهدايا من التحف الفنية النفيسة ، وزار إيران كثير من الرحالة الأوربيين ، ووصفوا قصور الشاه عباس والنقوش التي كانت تزين حيطانها ، كما وصفوا قصور بعض الأمراء في المدن الإيرانية المختلفة ، وأعجبوا ببعض

النقوش الحائطية فيها كما أسخطهم ما رأوه في بعضها من رسوم إباحية ، كانت غير نادرة في ذلك الحين ، ولا سيما على جدران الحمامات[1].

وبدأ تأثر الإيرانيين بالفنون الغربية ، واشتغل في إيران مصورون أوروبيون ، كما سنذكر عند الكلام على فنون الكتاب ، وحسبنا الآن أن نشير إلى التأثير الأوروبي الظاهر في كل النقوش الحائطية التي ترجع إلى عصر الشاه عباس، وقد اشتغل المصور الإيراني سركيس خاجا طوريان في السنين الأخيرة برسم صور للنقوش الحائطية الصفوية تظهر حالتها الأولى، وعرض هذه الصور في طهران[2] وفي باريس، كما أقامت لها جمعية محبى الفنون الجميلة بالقاهرة معرضا سنة ١٩٣٦ .

(1) انظر " مطالع البدور في منازل السرور " لعلاء الدين علي الغزولي (مصر ، مطبعة الوطن سنة ١٣٠٠) ج ٢ ص ٧ – ٩ ، ففيه حديث عن الصور وتقويتها لقوى البدن الحيوانية والطبيعية والنفسانية ، فصور القتال والحرب وطرد الخيل واقتناص الوحوش للقوة الحيوانية ، وصور البساتين والأشجار والأزهار للقوة الطبيعية ، وصور العشق والتفكير في العاشق والمعشوق وما أشبه ذلك للقوة النفسانية .

(2) أنظر نقاشيهاي ديواري دررة صفوية كه توسط آقاى سركيس خاجا طور بان أحيا كرديده است . طهران أز تاريخ ٢١ – ٣٠ أرديهشت ١٣١٢ .

فنون الكتاب

الخط الجميل والتذهيب والتصوير والتجليد

عني الإيرانيون بالمخطوطات عناية جعلتها تحفا فنية ثمينة، لم ينافسهم في إنتاج مثلها شعب من الشعوب، فإن الإنسان، إذا أتيح له النظر في مخطوط إيراني قديم ، لا يكاد يدري بأي شئ يعجب، أبدقة الزخارف المذهبة وجمالها، أم بجاذبية الصور وسحرها، أم بإبداع الألوان ونضارتها، أم بجمال الخط ورشاقته، أم بزخارف الجلد ورسومه، وهو في النهاية يعجب بكل هذه الأشياء مجتمعة، ويذكر صبر الفنانين الإيرانيين ومثابرتهم في صناعة مثل هذه التحف .

الخط الجميل

أما العناية بجودة الخط فأمر طبيعي في الإسلام، فقد أضاف: الله تعالى تعليم الخط إلى نفسه، فقال:"إِقْرَأْ باسْمِ رَبِّكَ الذِّي خَلَقَ" العلق ٣ -٥[١]، وقال تعالى :"ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُورُون" القلم: ١[٢]، وكان الخطاطون أعظم الفنانين مكانة في العالم الإسلامي عامة و في إيران خاصة، لإشتغالهم بكتابة المصاحف، ونسخ كتب الأدب والشعر التي كان يحبها الإيرانيون، ولأن رجال الدين كانوا راضين عنهم، ولذا تقدم فن تحسين الخط،

---

(١) قرآن كريم ، سورة ٩٦ ، آية ٣ — ٥ .

(٢) قرآن كريم ، سورة ٦٨ ، آية ١ .

وظرف ذوق الأمراء ورجال الدولة في هذا الشأن ، فأقبلوا على شراء المخطوطات الكاملة ، أو النماذج من كتابة الخطاطين المشهورين ، وكانت أكثر النماذج من الآيات القرآنية أو الأدعية أو أبيات الشعر ، وجمع منها الهواة المرقعات (الألبومات) الفاخرة ، وكان الخطاط يذيل كتابته بإمضائه ، فخرا بخطه، ولأنه لم يكن يخشى – كزميله المصور – غضب رجال الدين أو نقمة المتعصبين من الشعب ، ولذا كانت أسماء الخطاطين معروفة ، كما صنفت بعض الكتب في تراجم حياتهم ، وكان إلى جانب هؤلاء الخطاطين الأعلام نساخون متواضعون ، يعنون بنسخ مخطوطات أرخص ثمنا ليستطيع اقتنائها من يحتاج إليها من رجال العلم والأدب .

وقد مر بنا أن المسلمين تعلموا صناعة الورق على يد صناع من الصين، أسرهم العرب حين استولوا على سمرقند في نهاية القرن الأول بعد الهجرة ، وكثير من المخطوطات التي لا تزال محفوظة إلى اليوم يرجع إلى القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) .

والملاحظ في الحروف العربية أنها مرنة ، وأنها تحمل في ثناياها كل الصفات الزخرفية والشكلية التي ساعدت الخطاطين على التطور بها من الخط الكوفي البسيط إلى الخطوط الفارسية الدقيقة ، فقد كانت الحروف في البداية واسعة ومفرطحة ، ثم زاد ارتفاعها وبدأت في الرشاقة منذ القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) ، و في عصر

السلاجقة زاد الخط الكوفي دقة وجمالا، كما ظهر الخط النسخي ، وفي القرن السابع الهجري ظهر الخط الفارسي المعروف باسم "تعليق"، وفي القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) ظهر نوع آخر يعرف باسم "نستعليق" (نسخ + تعليق) وأصبحت تكتب به كل المخطوطات ، حتى يمكننا أن نقول إن استخدام الخط النسخي في مخطوط من المخطوطات يكاد أن يؤكد نسبته إلى ما قبل القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) .

وليس من السهل على غير الخطاطين أن يدركوا تماما الفرق بين الخطوط المختلفة التي استعملها الإيرانيون في مخطوطاتهم ؛ وإلى القارىء ترجمة لنص بالإنجليزية ، أحسب أن كاتبه قد وفق إلى شرح بعض هذا الفرق [1] .

وقد نقل هذا النص إلى العربية زميلي الأستاذ إبراهيم جمعة بين الوثائق والمراجع التي أعدّها للكتابة عن تطور الخط :

" واكتمل في إيران في غضون القرن الثالث عشر الميلادي نوع من الخط الفارسي المستدير هو " خط التعليق " لتكتب به المخطوطات غير الدينية ، قلت فيه ، تمشيا مع طبيعته الدنيوية ، الإنتصابات العنيفة التي تميزت بها الكتابات الدينية ، وشاعت فيه عوضا عن ذلك حياة وحركة تتجليان في تعويجاته واستداراته ، ويسترعى النظر، في قمم حروفه

---

(1) راجع A Survey of Persian Art ج٢ ص ١٧٣٢ ، ١٧٣٣ .

المنتصبة وفي أسافلها على السواء ، انسلاخات ظاهرة ، سببها إعمال القلم فيها بسنه لا بصدره .

وأهم ما يميز خط التعليق كثرة ما فيه من استلقاء وإرسال ، وهو شبيه في استداراته بخط النسخ الذي تتضح فيه الاستدارات ، وتكثر استمداداته ، وتنبو بعض الشيء عن مستوى التسطيح العام، حتى لكأنها الخطوط المستقيمة وهي ما تزال بعيدة عن الإستقامة لما فيها من تدوير، وتظهر في هذا النوع من الخط زوايا أشبه بالقوائم تختتم بها الإستدارات، يتسنى للكاتب بعدها أن يزيد من سرعة يده .

وتتفاوت الإستمدادت في هذا النوع من الخط ، فقد تكون من الرفع بقدر سمك الشعرة ، كما قد تكون غليظة لرسمها بصدر القلم أو لثقل في طبقة المداد فوق قطة القلم ، وتكون نهاية هذه الاستمدادات إما إرسالا بعرض القلم أو بانحناءة راجعة ، وعلى الرغم مما يبدو في سطور هذا الضرب من الخط من رشاقة بالغة ، فإنك تلحظ فيه بوجه عام، إلى جانب هذه الرشاقة شيئا غير قليل من "البرود" والإتزان، ولا يسعك ، مهما يكن من الأمر، إلا الإعجاب بقوة مبدعية ... ... وبينما نجد خط " النستعليق " يستمد أصوله من خط "التعليق" مباشرة، نلحظ في النستعليق خفة ولطفا لا نجدهما في خط التعليق ، ففي استداراته قوة وحياة ، يقابلهما في خط التعليق جفاف واعتدال في بعض مواطن الكلمة ، هو نهاية تقوس سابق أو بدء لتقوس

لاحق ، الأمر الذي من أجله اكتسب خط التعليق شيئا من العنف والجفاف لا تخف وطأته إلا عند الإبتداء والإنتهاء ولهذا السبب عينه كان خط النستعليق أطوع في يد الكاتب من خط التعليق وأساس انقيادا، بحيث لا يؤثر ذلك ، في شئ ما ، على رونقة العام ، فجمع بهذا جمعا بين فضيلتي الحرية والتسامي .

وبينما نلحظ في خط النسخ غنى ، وتناسبا في الأجزاء ، واعتدادا بطبيعته ، نجد في خط التعليق قوة ، وشموخا ، وارتجالا ، ونلمس في خط النستعليق في مقابل ذلك صفات : هي الرقة ، والأناقة، والسهولة ، والليونة، والطواعية ، التي لم تخل بدورها من بعض الإرتجال، وكلها صفات تدل على بلوغ الخطاطين درجة قصوى من التهذيب وسمو الإدراك .

وقد بقى هذا النوع من الخط الأسلوب القومي للكتابة الإيرانية ولا يزال يتمتع حتى اليوم بقوة هيهات أن يصيبها الضعف " .

وينسب اختراع خط " نستعليق " إلى " قبلة الكتاب " مير علي التبريزي الذي كان في خدمة تيمور ، وخلفه ابنه عبد الله فأتم بعض التفاصيل في هذا الخط الجديد ، وكان له تلميذان مشهوران : أولهما مولانا جعفر التبريزي الذي كانت له رئاسة أربعين خطاطا كانوا يشتغلون دائما للأمير بايسنقر ، والثاني : هو أستاذ الأساتذه مولانا أظهر التبريزي

(٨٨٠ هـ أي ١٤٧٥ م) ، وقد كان يحب الأسفار ، فتنتقل بين هراة وكرمان ويزد وإصفهان وشيراز وبغداد ودمشق وحلب وبيت المقدس ، وانتشر أسلوبه في الخط ، فعم أقاليم الشرق الأدنى وإيران ، ومن أعظم تلاميذه سلطان علي المشهدي الذي ذاع صيته في بلاط السلطان حسين ميراز بمدينة هراة بين عامي ٨٧٥ و ٩١٢ هـ (١٤٧٠ م – ١٥٠٦ م) .

وممن أصابوا بعد ذلك شهرة واسعة في ميدان الخط سلطان محمد نور (وهو ابن سلطان علي المشهدي)، وزين الدين محمود المشهدي ، ومير علي الحسيني، ومحمود بن مرتضى الكاتب الحسيني، وشاه محمود النيسابوري (نحو سنة ٩٥٢ هـ أي ١٥٤٥م) الذي اشتغل في بلاط الشاه اسماعيل الصفوي ، ثم كتب المخطوط المشهور من كتاب المنظومات " الخمسة " للشاعر نظامي وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطاني[١]، كما اشتهر أيضا شاه قاسم التبريزي الذي قضى آخر أيامه في القسطنطينية ، ونقل إليها أساليب الإيرانيين في الخط .

والحق يقال أن العصر التيموري كان العصر الذهبي في تاريخ تحسين الخط بإيران ، فقد شمله بنو تيمور برعايتهم ، وكان الأمير بدر الدين أحد وزراء تيمور من أعلام الخطاطين في عصره ، كما أن إبراهيم ميرزا ، وبايسنقر ميرزا حفيدى تيمور كانا من الخطاطين المشهورين ، وقد

---

(١) أنظر ص ١١٤ ، وراجع كتابنا " التصوير في الإسلام " ص ٦٠ وما بعدها .

ظهر في العصر التيموري نوعان آخران من الخط : هما الخط الديواني ، والخط الدشتي .

وكان طبيعيا أن تنمو صناعة الورق الثمين ، حتى توصل الإيرانيون في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) إلى أن يصنعوا منه أنواعا فاخرة من الحرير والكتان ، عنوا بضغطها وإكسابها بعض الألوان وتلميعها لتليق بدواوين الشعر اللطيفة التي كانت تكتب عليها واشتهرت بعض المدن مثل تبريز، ودولت اباد بأنواع ممتازة من الورق، كانت مراسيم الدولة وأوامر السلاطين والأمراء تكتب على أنواع معينة منها، ولا سيما على ذلك النوع الرخامي الشكل الذي اختصت إيران بإنتاجه، والذي امتاز بما فيه من تموج وتعاريج وعروق تجعله يشبه المرمر. وفضلا عن ذلك كله فقد كان الإيرانيون يستوردون من الصين ضروبا أخرى من الورق الفاخر، وكان الصينيون – كما نعرف – ينتجون أحسن أنواع الورق، كما كان للخط الجميل عندهم منزلة عظيمة فقرنوه بالأعمال الإلهية المقدسة .

وصفوة القول أن توضيح المخطوطات بالصور وتحليتها بالرسوم الملونة كان في المرتبة الثانية بالنسبة إلى كتابتها بالخط الجميل ، وأن الخطاطين الإيرانيين كانوا يكتبون الأدعية وأبيات الشعر وعبارات الحكمة في أوراق كان الهواة يبذلون الأموال الطائلة في سبيل الحصول

عليها ، كما يدفع الغربيون الآن الأثمان العالية للحصول على اللوحات المصورة بريشة أعلام المصورين .

وقد صنف المستشرق الفرنسي كليمان هوار كتابا عن الخطوط الإسلامية وأعلام من اشتغلوا بفنون الكتاب في الشرق الإسلامي ، فنقل فيه ما جاء من تراجم الخطاطين في بعض الكتب التركية والإيرانية .

على أن المقام لا يتسع هنا للكلام على الكتابات الجميلة التي كانت تزين العمائر الإيرانية ، فضلا عن أننا لا نعتبرها إيرانية حقة ، فمثل هذه الزخارف الكتابية لم يكن وقفا على إقليم معين من العالم الإسلامي، بل انتشر في كافة أنحائه حتى أننا لا نشعر بحاجة قصوى إلى الكلام عليه حين نتحدث، في شئ من الإختصار، عن الفنون الإيرانية ومميزاتها[١]

(١) اشترك بعض الأساتذة الغربيين في كتابة فصل عن تحسين الخط أو عن الخطط الجميل ، نشر في الجزء الثاني من باب Survey of Persian Art (ص ١٧٠٧ – ١٧٤٢) ، ولكن قسما كبيرا من هذا الفصل يعرض مخطوط العربية بوجه عام .

التذهيب

إن أعظم المخطوطات القديمة شأنا من الوجهة الفنية هي المصاحف التي كانت تكتب بين القرنين الرابع والسادس بعد الهجرة (العاشر والثاني عشر بعد الميلاد) والتي كانت تذهب وتزين بأدق الرسوم وأبدعها ، ولا غرو فقد كان الفنانون الذين يزينون الصفحات المكتوبة أرفع الفنانين قدرا بعد الخطاطين أنفسهم ، وكان المذهب أعظم أولئك الفنانين شأنا، وحسبنا دلالة على علو مكانته أن كثيرين من المصورين كانوا يضيفون إلى أسمائهم لفظ " مذهب " ، وأن المؤرخين كانوا يعنون بالنص على أن بعض المصورين كانوا مذهبين أيضا .

وقد أشرنا إلى مكانة المذهب بين الفنانين الذي كانوا يتعاونون على جعل المخطوط الإيراني تحفة فنية بديعة ، وأكبر الظن أن الخطاط كان يتم عمله قبل كل شيء ، ولم يكن يفوته أن يترك الفراغ الذي يطلب منه في بعض الصفحات ، لترسم فيه الصور المطلوبة بعد ذلك ، وقد وصلنا بعض مخطوطات لم تتم بها الرسوم في كل الفراغ المتروك ، وكان المخطوط يسلم بعد ذلك إلى فنان أخصائي في رسم الهوامش وتزيينها بالزخارف ثم إلى آخر لتذهيب هوامشه وصفحاته الأولى وصفحاته الأخيرة وأوائل فصوله وعناوينه وغير ذلك من الزخارف المتفرقة ، وفي

الحق أن الرسوم النباتية والهندسية المذهبة كانت تصل في المخطوطات الثمينة إلى أبعد حدود الإتقان ولا سيما في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة حين بلغت الغاية في الإتزان والدقة وتوافق الألوان .

ولا ريب في أن تعظيم القرآن كان يبعث كثيرين من الفنانين على العناية بتذهيب المصاحف ، وكان لتذهيب المخطوطات صلة وثيقة بكتابتها بالخط الجميل ، فعني القوم بهذا الفن ، وذهب بعضهم إلى القول بأن الإمام علي ابن أبى طالب رضي الله عنه هو أول من ذهب مصحفا ، وبأن كثيرين من الأمراء وعلية القوم نسجوا على منواله ، فأتيح للخطاط المشهور محمد بن علي الراوندي في نهاية القرن السابع الهجري أن يفخر بمن تلقى عنه فن التذهيب من الأمراء والعلماء وكبار رجال الدين والدب وإذا تذكرنا أن المذهبين كانوا يحتاجون في صناعتهم إلى بعض المواد الثمينة كالذهب وحجر اللازورد والورق الفاخر ، أدركنا ما كان لعناية الأمراء والأغنياء من القيمة وعظم الشأن في فن تذهيب المصاحف والمخطوطات .

وليس غريبا أن يصيب الإيرانيون ، والمسلمون عامة أبعد حدود التوفيق في تحلية الصفحات بالرسوم وتذهيبها ، فإن هذه الفنون الزخرفية تتفق مع ميولهم واستعداداتهم ، حتى أصبحت زخارف الصفحات المذهبة نماذج تنقل عنها الرسوم في التحف المعدنية والخزفية والجصية وفي المنسوجات والسجاد وكم توصل مؤرخو الفن ، بفضل ذلك إلى

معرفة قسط وافر من تطور الرسوم والزخارف والعصور التي تنسب إليها ، لأن عددا كبيرا من المصاحف والمخطوطات المذهبة مكتوب في نهايته تاريخ إنتاجه ، وربما كان فيه أيضا اسم الخطاط والمذهب أو البلد الذي صنع فيه .

ولم يعد تزيين الصفحات في القرن التاسع الهجري مقصورا على ال "سرلوح" أي الصفحة أو الصفحات الأولى المغطاة بالزخارف المذهبة وعلى العناوين وعلى الجامات (المناطق) التي كان يكتب فيها اسم صاحب المخطوط وعلى النجوم الزخرفية المذهبة التي كانوا يسمون الواحدة منها " شمسة " بل صارت الهوامش تزين برسوم الزهور والنبات والحيوان وبالرسوم الآدمية في بعض الأحيان .

أما زخارف الصفحات المذهبة فكانت في البداية خليطا من العناصر الزخرفية الساسانية والبيزنطية والقبطية ، فضلا عن الرسوم المنقولة من كتب اليهود وكتب المسيحيين من أتباع الكنيسة الشرقية .

على أن أقدم المخطوطات المذهبة التي يمكن نسبتها إلى إيران نفسها ترجع إلى عصر السلاجقة ، وتمتاز باستعمال الورق في معظمها ، وبأنها مكتوبة بالخط النسخي ، وبأنها مستطيلة الشكل وأن ارتفاعها أكثر من عرضها، ومن الرسوم التي يكثر استعمالها في هذه المخطوطات النجوم المسدسة أو المثمنة ، والمراوح النخيلية (البالمت)، والفروع

النباتية المتصلة (الأرابسك)، وقد بدأت في عصر السلاجقة طريقة جديدة في الزخرفة والتذهيب وظلت قائمة في العصور التالية، وقوام هذه الطريقة أن تحاط سطور الكتابة بخطوط دقيقة وأن تملأ الصفحة خارج هذه الخطوط بمختلف الرسوم النباتية و"الأرابسك".

أما عصر المغول فلعل أبدع مخطوطاته المذهبة جزء من مصحف محفوظ في دار الكتب المصرية، وقد كتب سنة ٧١٣ هـ (١٣١٣م) بمدينة همذان، للسلطان الجايتو خدا بنده، وبيد خطاط اسمه عبد الله بن محمد ابن محمود الهمذاني، وهو من نوع المصاحف الكبيرة الحجم (٥٠ × ٤٠ سنتيمترا) التي كانت تقدم للأضرحة والمساجد، وكان كل جزء منها يكتب في مجلد على حده، ويمتاز هذا الجزء – كسائر المخطوطات المغولية المذهبة – بالإبداع في الرسوم والألوان، فهو غنى جدا بالرسوم الهندسية المختلفة، من نجوم على أضرب شتى ومن مثمنات ودوائر متشابكة، وغير ذلك من الأشكال المملوءة برسوم النبات والأرابسك، ومما يزيد إعجابنا بهذه الزخارف الهندسية أن الإيرانيين عامة لم يكن لهم فيها مران خاص، بل كانوا يقبلون على سائر العناصر الزخرفية أكثر من العنصر الهندسي ومع ذلك فقد أتقنوها في هذا المصحف إتقانا عظيما.

واستخدم المذهبون في العصر المغولي اللون الذهبي والأزرق والأحمر والأخضر والبرتقالي ، وكانوا يتخذون الأزرق مركزا تحيط به سائر الألوان .

وزاد ازدهار فن التذهيب في العصر التيموري ، فثمة مخطوط من الشاهنامة مؤرخ سنة ٨٣١ هـ (١٤٢٧م) يقال إن فيه صورة الخطاط والمذهب والمصور الذين اشتركوا في إنتاجه وصورة السلطان بايسنقر الذي قدموا إليه المخطوط، مما يدل على الإعتراف بفضل المذهب في إخراج المخطوط الفني وعلى أنه كان يقارن في هذا الشأن بزميله: الخطاط والمصور[١]

ومن أعلام المذهبين في ذلك العصر أمير خليل وميرك نقاش، ومولانا حاج محمد نقاش، وقد كان الأخير خطاطا ثم مذهبا ثم مصورا، بل إنه اشتغل أيضا بالحيل الميكانيكية وبتقليد الخزف الصينى[٢].

وقد زاد الإقبال على رسوم النبات والزهور والطبيعة زيادة عظيمة في العصر التيموري ، فزينت بها هوامش الصفحات ، كما استعملت في زخرفة التحف الفنية المختلفة ، والواقع أن العلاقة وثيقة جدا بين رسوم الصفحات المذهبة في العصر التيموري والرسوم المستعملة في سائر ميادين الفن من خزف وسجاد وجلود كتب .

---

(١) أنظر Binnyon Wilkinson & Gray : Persain Miniature Painting ص٦٩ .
(٢) أنظر Th. Arnold : Painting in Islam ص ١٣٩ .

وقد ترك لنا بعض المؤرخين الإيرانيين أسماء أعلام المذهبين في العصر الصفوي ، مثل ياري ، وميرك المذهب ، وابنه قوام الدين مسعود، ومولانا حسن البغدادي ، ومولانا عبد الله الشيرازي ، ولم يكن عمل المذهبين في هذا العصر مقصورا على تزيين الصفحات المكتوبة والمرسومة بل كانوا يذهبون هوامش الصفحات، وامتازت المخطوطات الصفوية بتعدد الصفحات المذهبة في أول المخطوط، وبتفضيل رسوم الفروع النباتية المتصلة (الأرابسك) ذات الوريقات الدقيقة ورسوم السحب الصينية ، كما امتاز بعضها برسوم حيوانية مذهبة في هوامش الصفحات على النحو الذي نراه في مخطوط منظومات الشاعر نظامي، المحفوظ في المتحف البريطاني والذي كتب للشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦، ٩٤٩ بعد الهجرة (١٥٣٩ – ١٥٤٣)[١]، ومن أبدع الصفحات المذهبة في العصر الصفوي ما نراه في صدر مخطوط "بستان " سعدي المحفوظ في دار الكتب المصرية[٢]، والمؤرخ سنة ٨٩٣ هـ – ١٤٨٨م، وعليه إمضاء المذهب "ياري"، ومن زخارفه رسم بطة تطير بين سحب صينية ، وهي من الرسوم الحيوانية النادرة في الصفحات المذهبة والمزينة برسوم متعددة الألوان .

ولم يدخل على أسلوب التذهيب تغيير كبير منذ العصر الصفوي، اللهم إلا أن الألوان المستعملة قل غناها وصفاؤها ، بينما أصبحت الدقة في رسم الزخارف نادرة ، وكان هذا كله طبيعيا بعد أن فقد الفنانون قسطا

---

(١) أنظر **L. Binyon : The Poems of Nizami**

(٢) أنظر **G. Wiet : L' Exposition Persane de** ١٩٣١ ص ٧٤ – ٧٨ .

كبيرا من رعاية الأمراء ، وبعد أن اتصلت إيران بالعالم الغربي ولم يعد للمخطوطات ما كان لها من قبل ذلك من عظم الشأن .

التصوير

كراهيته في الإسلام

لابد لنا قبل الكلام عن التصوير الإيراني من أن نعرض لحكم الإسلام في الصور والتماثيل، ولنبدأ بأن نقرر أننا لا نعرف شيئا يمكننا أن نستنبط منه أن عرب الجاهلية كانوا يكرهون الصور، أو كان لهم فيها حكم خاص، ثم نذكر بعد ذلك أن القرآن الكريم لا يحرم تصوير المخلوقات الحية أو عمل التماثيل لها، والآية التي كان يفهم منها خطأ أن التصوير محرم في الإسلام هي قوله تعالى "يَأَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُواْ إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالأَنْصَابُ والأَزْلَام رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ" المائدة: ٩٠، ولكن الواقع أن المقصود بكلمة "أنصاب" في رأي المفسرين هي الأحجار الكبيرة أو الأصنام التي كان العرب يعبدونها ويقدمون لها القربان، فليس في هذه الآية إذن أي تحريم للتصوير أو عمل التماثيل .

على أن المحدثين ينسبون إلى النبي ﷺ أحاديث تحرم تصوير المخلوقات الحية أو عمل التماثيل لها، ولكن بعض العلماء في العصر الحديث يذهبون إلى أن النبي ﷺ لم يفكر في النهي عن التصوير ، وأن التصوير كان مباحا في فجر الإسلام ، وأن الأحاديث المنسوبة إليه في

هذا الشأن غير صحيحة[١]، وأنها في الحق لا تمثل إلا الرأي الذي كان سائدا بين رجال الدين في بداية القرن الثالث الهجري وهو العصر الذي كتب فيه صفوة العلماء الذين اشتغلوا بجمع الحديث[٢].

على أننا لا نميل إلى أن نصدق أن التصوير كان مكروه في عهد النبي ﷺ وعصر الخلفاء الراشدين، بل أكثر الظن أن النبي ﷺ والخلفاء الراشدين من بعده ثم المتمسكين بالدين من بنى أمية نهوا عنه، ليحموا المسلمين من الأصنام والتماثيل والصور، التي قد تقود البسطاء إلى نسيان الخالق أو اتخاذها وساطة له أو عبادتها لذاتها، فضلا عن أن رجال الدين كانوا يعتبرون عمل الصور أو التماثيل محاولة فاشلة في تقليد الخالق عز وجل.

ومهما يكن من الأمر فإن الأحاديث المنسوبة إلى النبي ﷺ في تحريم التصوير كان لها أثر لا سبيل إلى نكرانه، سواء أكانت صحيحة أم غير صحيحة .

وقد كانت كراهية التصوير عامة بين رجال الدين من سنيين وشيعة، وليس صحيحا ما يزعمه البعض من أن المذهب الشيعي لا

---

(١) أنظر K. A. C. Creswell : Early Muslim Architecture ج١ ص ٢٦٩ وما بعدها،
و Hautecoeur et Wiet : Les Mosquees du Cairo ص ١٦٥ وما بعدها .

(٢) راجع في هذه المناسبة ما كتبه الدكتور محمد حسين هيكل باشا من صفحة ٤٧ إلى صفحة ٥١ في تقديم الطبعة الثانية " حياة محمد " عن عدم الأخذ جزافا بكل ما ورد في كتب السيرة وفي كتب الحديث " ، وانظر ما كتبه الأستاذ أحمد أمين في فجر الإسلام ج ١ ص ٢٤٩ ــ ٢٦٨ .

يعترف بهذا التحريم، فالواقع أن في كتب الحديث الشيعية أحاديث تحريم التصوير، وأن حكم رجال الدين من الشيعة هو عينه حكم أهل السنة في كراهية الصور والتماثيل[1]، وفضلا عن ذلك كله ، فإن مذهب الشيعة لم يصبح المذهب الرسمي في إيران قبل قيام الأسرة الصفوية في بداية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) .

ولكن تحريم التصوير في الإسلام لم يقض على هذا الفن قضاء تاما ، نظرة إلى تاريخ الفنون الإسلامية تقنعنا بأن القوم كانوا في كثير من الأحيان لا يكترثون بهذا التحريم، وأن هذا التهاون كان يحدث في شتي أقاليم الإمبراطورية الإسلامية فازدهر فن التصوير في بعضها، ولا سيما في الأقاليم التي كانت لها تقاليد فنية عظيمة في النحت والتصوير، كإيران، وفي البلاد التي تأثرت بإيران في هذا الصدد وخضعت في بعض حقبات التاريخ لنفوذها الثقافي، كالهند وتركية، ومصر في عصر الدولة الفاطمية .

وقد قيل إن العرب ورثوا عن اليهود كراهية التصوير، وإن أقل الشعوب الإسلامية اكتراثا بتحريم التصوير في الإسلام إنما هي الشعوب غير السامية الأصل؛ فالأيوبيون مثلا كانوا من أبطال المذهب السنى، ولم يمنعهم ذلك من الإقبال على إقتناء التحف المعدنية ذات الموضوعات

---

(1) أنظر Th. Arnold : Painting in Islam ص ١١ وما بعدها ، و A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٩٠٨ – ١٩١٠ ، وانظر كتابنا " التصوير في الإسلام " ص ١٨ – ١٩ .

الزخرفية الآدمية ،ولعل السر في ذلك أنهم لم يكونوا عربا ساميين ، بل كانوا كردا .

ولا ريب في أن الإسلام، كشريعة موسى، لم يتخذ الفن عنصرا من عناصر الحياة الدينية ، ولم يشمله برعايته، فإن تحريم الصور الآدمية ، إن لم يكن لوحظ واتبع في كل العصور والأقطار الإسلامية ، فقد حال دون استخدام التصوير في المصاحف وفي العمائر الدينية كالمساجد والأضرحة – اللهم إلا في حالات نادرة جدا – فأصبحت المساجد والكتب خالية من صور يستعان بها على شرح العقيدة وتقريبها إلى المؤمنين ، أو على توضيح تاريخ العقائد الدينية وسيرة أبطال الملة ، كما في المسيحية والبوذية والمانوية .

على أننا نعرف أمثلة كثيرة، في البلاد السنية والشيعة على السواء يمكننا أن نرى فيها عدم الإكتراث بتحريم التصوير ، ولكن الذي يعنينا في هذا المقام هو أن إيران كانت في طليعة الأمم الإسلامية التي لم يؤثر فيها هذا التحريم تأثيرا يستحق الذكر .

أجل، إن رجال الدين في إيران كانوا يكرهون التصوير والمصورين، وربما كان تحريم التصوير في الإسلام من الأسباب التي نستطيع أن ننسب إليها قسطا من جمود هذا الفن في إيران ، ووقوفه عن

التطور في حرية واستقلال ، ولكننا نستطيع أن نقول على وجه عام إن تأثير التحريم لم يكن ظاهرا في إيران ظهوره في سائر الأقاليم الإسلامية .

والواقع أننا لا نجد الصور في المخطوطات وعلى الخزف والقاشاني والسجاد وسائر التحف الإيرانية فحسب ، بل إننا نجدها أحيانا في المساجد والأضرحة كجامع هارون "وليعهد" بإصفهان ، حيث يرى فوق المدخل لوم من الخشب المزين بالزخارف المحفورة على شكل ملكين يطيران ، كما في نقش طاق بستان الذي يرجع إلى العصر الساساني ، وكضريح فتح على شاه بمدينة قم حيث ترى ستائر قد طرزت فيها صورة الضريح ، وكذلك توجد صورة بالحجم الطبيعي للإمام رضا في ضريحه بمشهد ، كما أن في كثير من المساجد والأضرحة تحفا أو قطعا من الأثاث ذات زخارف آدمية أو حيوانية ، الأمر الذي تجنبه المسلمون في سائر الأقطار الإسلامية [١] .

وقد ظهر في عالم التحف الإيرانية مصحف فيه بعض صور توضح مناظر في قصص الأنبياء، ولكنه كتب سنة ١٢١٩هـ – ١٨٠٤م، وأكبر الظن أن مصوره تأثر بفكرة التصوير الديني في الغرب، ومن المحتمل أن الصور المرسومة في هذا المصحف أحدث عهدا منه لأن الخطاط لم يترك لها مكانا فعمد المصور إلى حذف بعض الآيات وتغطية مكانها بالصور، وقد يكون هذا كله من عمل أحد تجار العاديات

---

(١) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٩٠٧ – ١٩٠٨ ، الحاشية رقم ٢ .

أو المشتغلين بها، أراد أن يجعل لهذا المصحف شأنا فنيا عظيما فأضاف إليه بعض الصور.

وصفوة القول أن الإيرانيين لم يقبلوا عن طيب خاطر تعاليم رجال الدين في النهي عن تصوير الكائنات الحية، وأنهم كانوا أكثر الشعوب الإسلامية مخالفة لتلك التعاليم.

ولعل موقفهم هذا يرجع إلى الأسباب الآتية:

(أولا) أنهم شعب ميال للفن بفطرته، وله إحساس بالجمال أعمق وأقوى من أن يستطيع إطفاء جذوته أي عامل خارجي .

(ثانيا) أن أكثر المسلمين من ذوى المحيط العقلي الواسع والأفكار الحرة والتسامح الديني يذهبون إلى أن تحريم التصوير في فجر الإسلام كان يقصد به محاربة عبادة الأوثان التي كان المسلمون لا يزالون حديثي العهد بها.

(ثالثا) أن رجال الدين كانوا يفسرون تحريم التصوير بأن فيه مضاهاة لخلق الله تعالى – ومن ثم نشأ قول بعضهم إنما ينهي عما كان له ظل ولا بأس بالصورة التي ليس لها ظل – والظاهر أن هذه الرهبة من تقليد الخالق لا يفهمها الإيرانيون تماما، فهم يجلون الله عز وجل

ويعظمونه في كل شئ ، ولا يخشون تقليده ، ولا غرو فإن الزرادشتية ، وهي دينهم الوطني قبل الإسلام ، كانت تشعرهم باشتراكهم مع "أهورا مزدا" إله النور والخير في محاربة "أهرمن" إله الظلمة والشر[1] .

(رابعا) أن الإيرانيين قوم من الجنس الآري، ولم يكونوا كالساميين يحسون شعورا نفسانيا يبعدهم عن التصوير، أو ينسبون إلى الصور قوى سحرية وشرورا جمة[2].

(خامسا) أنهم ورثوا أساليب فنية في النقش والتصوير عن أسلافهم من الكيانيين والساسانيين ، وأن ماني مؤسس المذهب الذي ينسب إليه ظهر بينهم وكان مصورا ماهرا ، اتخذ التصوير أداة لنشر تعاليمه ، واستخدمه في توضيح كتبه ، وكان الإيرانيون يعجبون بمهارته في التصوير على الرغم من أن أكثرهم كان ينكر تعاليمه ومعتقداته .

(سادسا) أنهم كانوا مغرمين بالشعر إلى حد كبير ، ولا سيما ما كان يمت بصلة كبيرة إلى تاريخهم المجيد وشعورهم الوطني وطبيعة

---

(1) كتب أستاذنا أحمد امين : " ورأوا الإيرانيون أن آلهة الخير في نزاع دائم مع آلهة الشر ، وأعمال الإنسان من صلاة ونحوها تعين آلهة الخير في منازلتها آلهة الشر ، واتخذوا النار رمزا للضوء وبعبارة أخرى رمزا لآلهة الخير ، يشعلونها في معابدهم ، وينفخونها بأمدادهم ، حتى تقوى على آلهة الشر وتنتصر عليها " (فجر الإسلام ج ١ ص ١١٨) .

(2) راجع L. Hautecoeur et G. Wiet : Les Mosquees du Cairo ص ١٧٠ وما بعدها .

بلادهم ، وكان توضيح المخطوطات الشعرية بالصور يحقق الغرض منها ويلائم مزاجهم الفني[١] .

بقى علينا أن نعرف السبب الذي يمكننا أن ننسب إليه جمود التصوير الإيراني وبعده عن الطبيعة ، بعد أن رأينا أنهما لا يرجعان فقط إلى تعاليم الدين الإسلامي في تحريم التصوير ، تلك التعاليم التي لم يكن لها في إيران تأثير قوي .

ونحن نذهب إلى أن المسؤول عن طبيعة التصوير الإيراني هي البيئة التي كان يعيش فيها الفنانون ، والأساليب الفنية التي ورثوها عن أسلافهم من سكان الهضبة الإيرانية وبلاد العراق والجزيرة والشرق الأدنى عامة، فإن هؤلاء لم يكن لديهم ، من الحفلات والألعاب الرياضية والمناظر الطبيعية والعناية بالتربية البدنية وتقوية الأجسام ، ما يمكن أن يدفعهم – كالإغريق مثلا – إلى دراسة الجسم الإنساني دراسة متقنة ، والعمل على تصويره أو صناعة التماثيل له بدقة يراعى فيها صدق تمثيل

(١) ومن أقدم ما نعرفه في هذا الصدد أن الأمير الساساني نصر بن أحمد (٣٠١ – ٣٣١ هـ) أي (٩١٣ – ٩٤٢ م) أمر الشاعر رودكي بنظم كليلة ودمنة ، ثم طلب إلى فنانين صينيين أن يوضحوا الترجمة المنظومة بالصور ، ولم يكن هذا أول العهد بتصوير مخطوطات هذا الكتاب ، فقد كتب ابن المقفع في " باب عرض الكتاب " من الترجمة العربية التي قام بها : " وينبغى للناظر في هذا الكتاب ومقتنيه أن يعلم أنه ينقسم إلى أربعة أقسام وأغراض : أحدهما ... ... والثاني : إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ " كما كتب أيضا " وقد ينبغي للناظر في كتابنا هذا أن لا يجعل غايته التصفح لتزاويقه بل ليشرف على ما تضمن من الأمثال .. " وفي هذا دليلان على أن كتاب كليلة ودمنة كان يزين بالنقوش والتصاوير منذ القرن الثاني بعد الهجرة (الثامن الميلادي) .
ولما أتم الفردوسى نظم الشاهنامة سنة ٤٠١ هـ أقبل الفنانون على توضيحها بالصور إقبالهم على تزيين دواوين الشعر ، ولا سيما منظومات الشاعرين نظامي وسعدى .

الطبيعة ، وحسبنا أن نوازن بين تمثال إغريقي وتمثال قديم من إيران أو العراق لندرك الفرق بين المدرستين في الفن، مدرسة الإغريق والفنون الغربية التي انحدرت منها ونسجت على منوالها، ومدرسة الشرق الأدنى والفنون الإسلامية، ولا سيما الإيرانية، التي ورثتها واقتفت آثارها، والواقع أن الفن الإيراني من خير الأمثلة لتوضيح نظرية "تين" في تأثير البيئة على طبيعة الفنون [1].

وهكذا نرى أن تحريم التصوير في الإسلام لم يعطل إزدهار هذا الفن على يد الإيرانيين وتلاميذهم من الهنود والترك بل إن الإيرانيين لم يحجموا عن تصوير بعض الموضوعات الدينية، ولا سيما في سير الأنبياء، كصورة مولد النبيﷺ، ومقابلته الراهب بحيرا في الشام، ورفعه الحجر الأسود ليضعه في جدار الكعبة ، وشق صدره وهو يقيم في البداء عند مرضعته حليمة السعدية ، وجلوسه في غار حراء يتلقى الوحي، وقصة المعراج ، وإختفائه مع أبي بكر في الغار يوم الهجرة ، وموت أبي جهل في غزوة بدر ، وتحطيم النبيﷺ الأصنام في البيت الحرام بعد فتح مكة ، وحادث غدير خم الذي يقول الشيعة إن النبيﷺ أوصى فيه بأسرته بعد حجة الوداع وأعلن أن سيدنا عليا سيكون خليفة له، وصور الإيرانيون غير هذا من الأحداث في سيرة النبيﷺ، أو في سيرة بعض الأنبياء الآخرين[2].

(1) أنظر مقالنا عن " تين وفلسفة الفن " في العدد الأول من مجلة الثقافة (٣ يناير سنة ١٩٣٩) .

(2) راجع Th. Arnold : Painting in Islam ص ٩١ – ١٢٢

ولكن علينا ألا ننسى أن المصورين الإيرانيين لم يتخذوا التصوير وسيلة لشرع عقائد الدين الإسلامي ، ولم يظنوا كالمصوريين المسيحيين أنهم دعامة من دعائم الدين ، وأن آثارهم الفنية تشرح العقائد وتبعث في قلوب المؤمنين روح التدين والتقوى والتضحية ، ولا عجب فقد كان المصورون المسلمون منبوذين من رجال الدين، بينما كانت الكنيسة المسيحية تظل الفنانيين بحمايتها ورعايتها ، حتى غلب على لوحاتهم الفنية طابع ديني لم يستطيعوا التحرر منه إلا منذ القرن الثامن عشر الميلادي .

على أننا لا نستطيع أن ننكر أن التصوير الإيراني كان محدود المجال، وأنه لم ينتشر انتشار التصوير في المدارس الغربية ، ولم يكن للجمهور نصيب وافر فيه ، بل كان يقوم على أكتاف الملوك والأمراء .

وجدير بنا أن نشير إلى مذهب " الايكونو كلاسم " أو كاسرى الصور وهو مذهب أحدثه ليون الثالث امبراطور بيزنطة في القرن الثاني الهجري وحرم فيه عبادة صور القديسين وتماثيلهم التي كانت شائعة بين بسطاء القوم من المسيحيين ، ولما لم تنفذ تعاليمه بدقة أمر بكسر التحف الفنية الدينية ، ثم جاء مجمه نيقية سنة ٧٨٧ م ، فقضى على مذهب كاسري الصور في الكنيسة المسيحية الشرقية ، أما في الغرب فقد حارب البروتستانت الصور والتماثيل في القرن السادس عشر

الميلادي ، ويرجح أن القائمين بحركة كاسري الصور عند المسيحيين في القرن الثامن الميلادي كانوا متأثرين بتعاليم المسلمين في هذا الصدد .

وفضلا عن ذلك فإننا نلاحظ أن المسيحية كانت منذ البداية تفضل التصوير على النحت ، فكأنها كانت لا تثق كل الثقة بفن النحت ، الذي خلدت آثاره آلهة العصور الوثنية في تماثيل غاية في الجمال والإبداع، واعتبرت الكنيسة التصوير أكثر قدسية ففقد النحت قسطا كبيرا من جلال شأنه .

نشأة التصوير الإسلامي في إيران

أما نشأة فن التصوير في المخطوطات الإيرانية فلسنا نستطيع أن نعرف صاحب الفضل فيها على وجه التحقيق ، أجل ، إن الصور الحائطية كانت معروفة في إيران منذ الأزمنة القديمة ، ولا سيما في العصر الساساني ، وكانت تزين بها جدران القصور على النحو المعروف في الهند ، وقد عثر الأستاذ هرتزفلد على نماذج منها بإقليم سجستان في شرق الهضبة الإيرانية ، ولكننا لا نعرف تماما هل كان هذا التصوير الحائطي ، والتصوير عند أتباع المذهب المانوي الأساس الذي قام عليه التصوير في إيران ، أو أن علينا ألا ننسى أساليب التصوير عند أتباع الكنيسة المسيحية الشرقية في العراق والجزيرة[١]، وأن ننسب إليها قسطا وافرا من الأساليب الفنية التي اتخذها الإيرانيون في فن التصوير .

---

(١) أنظر **A Survey of Persian Art** ج٣ ص ١٨٢٠ – ١٨٢٨ .

ولعل الأفضل أن ننسب قيام فن التصوير في المخطوطات عند الإيرانيين إلى تلك المصادر مجتمعة ، مضافا إليها بعض الأساليب التي نقلتها إيران عن الصين والهند ، أما الصور الحائطية فقد أصبح استعمالها في العصر الإسلامي يكاد يكون مقصورا على جدران الحمامات والقاعات الخاصة .

ومهما يكن من الأمر فقد ازدهرت صناعة التصوير في إيران ، وكان ميدانها في البداية توضيح كتب التاريخ ودواوين الشعر والقصص بالصور الصغيرة ذات الألوان الزاهية الجميلة ، وعلى الرغم من أن هذه الصور لا تختلف الواحدة منها عن الأخرى اختلافا ملحوظا ، فإن الأخصائيين في الفنون الإسلامية وذوي الثقافة الفنية يستطيعون تمييز بعضها من بعض ، ويقسمونها إلى طرز أو مدارس ، لكل منها مميزاتها ، وقد امتازت العصور الثلاثة الكبرى في تاريخ إيران بثلاث مدارس كبرى في التصوير ، فقامت المدرسة المغولية أو التترية في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة ، وقامت المدارس التيمورية ولا سيما مدرسة هراة في القرنين الثامن والتاسع ، وقامت المدرسة الصفوية في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة ، وأما بعد ذلك فقد كان الفنانون يقلدون الصور القديمة تقليدا ينم في معظم الأحيان عن بعض العجز والتأخر ، كما تأثر كثيرون منهم ببعض الأساليب الفنية الغربية في التصوير ، ولا سيما بعد أن أرسل الشاه عباس الثاني ١٠٥٢ – ١٠٧٧ هـ (١٦٤٢

– ١٦٦٧ م) بعض البعثات العلمية لتلقى الفن في إيطاليا وبعض البلدان الأوروبية الأخرى .

مدرسة العراق أو المدرسة السلجوقية

وقد عرفنا في التصوير الإسلامي مدرسة أخرى تنسب إلى العراق أو بغداد في القرن السابع الهجري ، ولكنها كانت عربية أكثر منها إيرانية، فالأشخاص فيها عليهم مسحة سامية ظاهرة والأسلوب الفني مأخوذ – إلى حد كبير – عن الصور في مخطوطات المسيحيين من أتباع الكنيسة الشرقية .

ولا شك في أن إيران كانت فيها مدرسة فنية صفيرة معاصرة لمدرسة بغداد وتشبهها أيضا في رسم الأشخاص بالألوان الزاهية والملابس المزركشة والسحنة الهادئة رسما تبدو فيه البساطة مع قوة التعبير ، وكانت الصور في هذا العصر ترسم على الصفحة نفسها في معظم الأحيان ، بينما أصبح الشائع في العصور التالية أن ترسم الصورة على حدة ثم تلصق في الفراغ المعد لها بين صفحات الكتاب .

وربما كان الأفضل أن نطلق اسم "المدرسة السلجوقية" على هذه الصور التي ننسبها إلى العراق أو بغداد ، فالواقع أن مركز إنتاجها لم يكن في بغداد أو في العراق فحسب ، ولكنه كان – على كل حال –

في أملاك السلاجقة المترامية الأطراف ، وكان المصورون – سواء أكانوا عربا أم إيرانيين – يشتغلون للطبقة الحاكمة والأمراء السلاجقة .

ولعل أكبر دليل على العلاقة الوثيقة بين هذه الصور السلجوقية وإيران أن رسومها تشبه الرسوم الموجودة على الخزف الإيراني المعروف باسم " مينائي " و الذي كانت مدينة الري أعظم مراكز صناعته .

وفضلا عن ذلك فإن ثمة بعض مخطوطات من هذه المدرسة السلجوقية لا يمكن التردد في نسبتها إلى ايران ، فإن لغتها إيرانية ، ورسومها تمتاز عن سائر الصور السلجوقية ، ولا سيما أن الصور في هذه المخطوطات الإيرانية ليست مرسومة على الصفحات ، وبدون أي "أرضية"، وإنما تفصلها عن المتن أرضية ذات لون واحد ، يغلب أن يكون الأحمر[١] ، ومعظم هذه المخطوطات ترجع إلى النصف الأول من القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) .

وطبيعي أن نجد مخطوطات إيرانية من نهاية القرن السابع الهجري ، يمكن اعتبارها حلقة الإتصال بين الأساليب الفنية في المدرسة السلجوقية وفي المدرسة الإيرانية المغولية التي خلفتها ، ومن أعظم هذه المخطوطات شأنا كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع في مكتبة بيزبنت

---

(١) أنظر **A Survey of Persian Art** ج٣ ص ١٨٣٠ – ١٨٣٢ .

مورجان ، وقد كتب في مراغة للسلطان غازان خان سنة ٦٩٩ هـ – ١٢٩٩ م .

المدرسة الإيرانية المغولية

أما أولى مدارس التصوير الإيرانية الحقة فهي المدرسة الإيرانية المغولية ، وقد كانت أعظم المراكز الفنية التي ازدهرت فيها هذه المدرسة تبريز وسلطانية وبغداد ؛ فتبريز – في إقليم آذربيجان جنوب غربي بحر قزوين – كانت مقر الأمراء المغول في الصيف ، بينما كانت بغداد مقرهم في الشتاء بعد أن استولوا عليها سنة ٦٥٦ هـ – ١٢٥٨م، أما سلطانية فمدينة في العراق العجمي ، سكنها كثيرون من أمراء المغول، وكانت هناك مراكز فنية أخرى كبخاري وسمرقند ، ولكن مجد هاتين المدينتين في التصوير إنما يرجع إلى عصر تيمور وخلفائه .

وطبيعي أن نذكر حين ندرس أية ظاهرة من الظواهر الفنية في عصر المغول أن العلاقة كانت وثيقة في عصرهم بين إيران والشرق الأقصى، فإن الأسرتين اللتين كانتا تحكمان في الصين وفي إيران طوال القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) هما أسرتان مغوليتان تجمعهما روابط الجنس والقرابة، وفضلا عن ذلك، فإن المغول عند ما استوطنوا إيران استصبحوا معهم فنانين وصناعا وتراجمة من الصينيين، ولذا فإننا نشاهد أن أساليب الشرق واضحة في الفنون الإيرانية منذ عصر المغول، ونرى على الخصوص أن

الإيرانيين، حين عرفوا منتجات الصين في الرسم والتصوير، استحسنوا الإنصراف عن أساليب المدرسة السلجوقية، وساوروا في طريق خاص، تطور تطورا طبيعيا حتى وصل إلى شكله النهائي في القرن التاسع الهجري، وبلغ أوج عظمته على يد الأسرة الصفوية في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) .

امتازت المدرسة المغولية إذن بظهور الأساليب الفنية الصينية التي تتجلى في سحنة الأشخاص ، وفي صدق تمثيل الطبيعة ، ورسم النبات بدقة تبعد عن الاصطلاحات التي عرفناها في المدرسة العراقية السلجوقية ، وفي مراعاة النسب ودقة رسم الأعضاء في صور الحيوان ، وفضلا عن ذلك فقد استعار الفنانون الإيرانيون من فنون الشرق الأقصى بعض الموضوعات الزخرفية ولا سيما رسوم السحب (تشي) ورسوم بعض الحيوانات الخرافية التي امتاز الفن الصيني بها .

وكان عصر المغول قصيرا ومملوءا بالحروب ، فلم تكن صورة كثيرة أو لم يصل إلينا منها إلا شئ يسير ، ولم تكن من صفاتها الرقة أو الأناقة التي نراها في صور العصر التيموري أو العصر الصفوي ، وإنما كان أكثرها مناظر قتال تناسب الفاتحين وتوضح كتب التاريخ والقصص الحربي ، أو مناظر تمثل أمراء المغول بين أفراد أسراتهم وحاشيتهم .

ومما يلفت النظر في صور المدرسة المغولية تنوع غطاء الرأس ، فللمحار بين أكثر من نوع واحد من الخوذات ، وللسيدات قلنسوات مختلفة بعضها يزينه ريش طويل ، وللرجال ضروب شتي من القلنسوات وللعمائم .

وأكثر صور هذه المدرسة موجود في مخطوطات " الشاهنامة " وكتاب " جوامع التواريخ " للوزير رشيد الدين (٧١٨ هـ – ١٣١٨ م)، الذي تروى المصادر التاريخية أنه أسس ضاحية لمدينة تبريز ، سماها باسمه واستخدم فيها خطاطين وفنانين لنسخ مؤلفاتة وتوضيحها بالصور .

ومن أشهر المخطوطات التي تنسب إلى هذه المدرسة نسخة من "جامع التواريخ" للوزير رشيد الدين ، مؤرخة بين عامي ٧٠٧ ، ٧١٤ بعد الهجرة (١٣٠٧ – ١٣١٤ م) ، ولكنها مفرقة الآن ، فجزء منها محفوظ في مكتبة جامعة أدنبره والآخر في الجمعية الأسيوية الملكية بلندن، وفي صورها موضوعات كثيرة من السيرة النبوية والتاريخ الإسلامي والإنجيل وتاريخ الهند والديانة البوذية ، ويمكننا أن نرى في بعضها بقاء الأساليب الفنية الموروثة من المدرسة السلجوقية ، ولا سيما في سحن الأشخاص ورسم الخيول ، كما نرى في صور أخرى بدء الشرق الأقصى في رسم الزهور والأشجار .

ومن المخطوطات التي يظهر في صورها تحول هذه المدرسة تحولا تاما إلى الأساليب الإيرانية نسخة كبيرة من الشاهنامه ، كان منها نحو ثلاثين صفحة في مجموعة ديموت ، وتفرقت اليوم بين اللوفر والمجموعات الأثرية في أوروبا وأمريكا [1] ، وأكبر الظن أن عددا من الفنانين اشترك في توضيح هذا المخطوط بما فيه من صور كبيرة الحجم، ومع ذلك فإن الذي نعرفه منها يمكن نسبته إلى مصوّر واحد ، ويظهر في تلك الصور التأثر بالأساليب الصينية في رسم الجبال والأشجار ، كما أن الفنانين وفق في رسم الأشخاص إلى شيء من قوة التعبير وإلى تمييز السحن بعضها عن بعض ، ومن مميزات الصور في هذا المخطوط الأرضية الذهبية التي يندر وجودها في الصور الإيرانية القديمة ، وأكبر الظن أنه كتب ورقمت صورة في تبريز حوالى سنة ٧٣٥ هـ – ١٣٣٥م [2] .

وثمة مخطوط آخر من الشاهنامه محفوظ الآن في متحف طو بقابوسراي باستانبول ومؤرخ من سنة ٧٣١ هـ – ١٣٣١ م ، ولكن صوره وسط بين الصور السلجوقية وصور مخطوطي الشاهنامه وجامع التواريخ اللذين تحدثنا عنهما في السطور السابقة ، فهي تمتاز بالعودة إلى اتخاذ الأرضية الحمراء ، وبأن رسوم الأشخاص فيها تغلب عليها

(1) أنظر كتابنا " التصوير في الإسلام " ص ٣٥ ، ٣٦ ، واللوحتين رقم ٦ ، ٧ .
(2) أنظر اللوحات من رقم ٢٠ إلى ٢٩ Sehulz : Die Persiseh-islamische Miniaturmalerei >

مسحة من البساطة والسذاجة ، أما التأثير المغولي فظاهر في زخارف الملابس وفي رسم المناظر الجبلية والزهور[1]

ومن أبدع الصور التي تنسب إلى المدرسة الإيرانية المغولية في منتصف القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) مجموعة صنعت لنسخة من كتاب كليلة ودمنة ثم جمعت في مرقعة (اليوم) للشاه طهماسب ، وكانت محفوظة في مكتبة يلديز ، ولكنها الآن في مكتبة الجامعة باستانبول ، وقد كان الأستاذ ساكسيان أول من كشف هذه الصور وكتب عنها ، فذهب إلى أنها من صناعة مدرسة فنية ازدهرت في خراسان في النصف الثاني من القرن السادس الهجري [2] (النصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادي)، وتأثرت بالأساليب الفنية الصينية، قبل أن يقبض المغول على زمام الحكم في إيران ، ولكن نظرية ساكسيان لم تلق أذنا صاغية ، فاعترض عليها سائر مؤرخي الفنون الإسلامية ، لأن الدقة في رسم الأشخاص في تلك الصور لا يمكن وجودها في القرن السادس الهجري مع ما نعرفه في الصور المصنوعة في القرن السابع من بساطة ومسحة أوّلية ، فضلا عن أننا نشاهد في الصور التي نحن بصددها الآن أن الفنان قد هضم ما اقتبسه من العناصر الصينية في رسم المناظر الطبيعية وأنه قد أصاب حظا كبيرا من التوفيق في ملاحظة الطبيعية وفي إكساب صورة شيئا من الحركة ، وفي إتقان

---

(1) أنظر اللوحات من رقم ٢٥ إلى ٢٧ في Binyon , Wilkinson & Gray. Persain Miniature Painting.

(2) راجع Sakisian : La Miniature Persane. ص٤ وما بعدها ، وانظر كتابنا " التصوير في الإسلام " ص ٢٩ ، واللوحة رقم ٩ .

الرسوم الآدمية والحيوانية إتقانا لم يوفق إليه الفنانون الذين كانوا يعملون في تبريز ، مما يحملنا على أنه ننسبه إلى هراة ، التي ازدهرت في منتصف القرن الثامن الهجري (الرابع عشر) وكانت عاصمة لأسرة الكرت ، وهي – كما نعرف – أسرة ترجع نسبها إلى الغور بين الذين كانوا يحكمون أفغانستان والهند بين عامي ٥٤٣ ، ٦١٢ هـ (١١٤٨ – ١٢١٥ م) ، مما يفسر بعض ما نجده من روح هندية في تلك الصور.

ولما سقطت الأسرة الايلخانية سنة ٧٣٦ هـ ١٣٣٦ م ، استولى بنو جلائر على جزء كبير من أملاكها ولا سيما العراق وغربي إيران ، فقامت في عاصمتهم ، بغداد ، حركة فنية مباركة ولم تلبث أن امتدت إلى تبريز حين خضعت لهم منذ سنة ٧٦٠ هـ ١٣٥٩ م ، وكان السلطان غياث الدين أحمد بهادر الجلائرى (٧٨٤ – ٨١٣ هـ أي ١٣٨٢ – ١٤١٠ م) من أكبر هواة المخطوطات الثمينة ، فشمل برعايته فنون الكتاب .

وفي المكتبة الأهلية بباريس نسخة إيرانية من كتاب عجائب المخلوقات للقزويني ، كتبت لمكتبة هذا السلطان سنة ٧٩٠ هـ بخط "نستعليق" الذي ظهر في مدينة تبريز قبل تاريخ هذا المخطوط بوقت قصير ، فلعل هذه النسخة من " عجائب المخلوقات " قد صنعت في تلك المدينة .

كما يمكننا أن ننسب إلى تبريز أيضا مخطوط شهير من "جامع التواريخ " لرشيد الدين ، محفوظ الآن في المكتبة الأهلية بباريس ، ولعله يرجع إلى نهاية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) [١]، ونرى في صور هذا المخطوط بعض المميزات الفنية التي تزداد ظهورا في القرن التالي، ولا سيما تزيين الأرضية بشجيرات مزهرة وتجميل الملابس برسوم مذهبة .

وصفوة القول أن المدرسة التي ازدهرت في العراق وغربي إيران على يد بنى جلائر هي حلقة الإتصال بين المدرسة الإيرانية المغولية والمدارس التيمورية .

ومن أبدع الآثار الفنية التي خلفتها المدرسة الجلائرية في بغداد مخطوط جميل من قصائد خواجو كرماني في شرح غرام الأمير الإيراني هماي بهمايون ابنة عاهل الصين ، وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطاني وقد كتبه الخطاط المشهور مير علي التبريزي في بغداد سنة ٧٩٩ هـ ، وعلى إحدى صورة اسم المصور " جنيد نقاش " السلطانى ، نسبة إلى السلطان أحمد الجلائري ، الذي اشتغل هذا الفنان في بلاطه ، وتبدو في هذا المخطوط كل الظواهر الفنية التي امتازت بها المدرسة التيمورية في التصوير، فرسوم الأشجار والزهور غاية في الإبداع، وصور الأشخاص روعي فيها جمال النسبة والإرتباط بالوسط الذي تقوم فيه، فكانت

---

(١) أنظر Bloehet : Musulman Painting من اللوحة ٥٩ إلى ٦٥ .

الخطوة الأولى للصور التي رسمت بعد ذلك في شيراز وغلبت عليها الرسوم الطبيعية الخالية من الصور الآدمية والحيوانية .

وفي مكتبة طوب قابو سراي باستانبول مخطوط من الشاهنامة كتب في شيراز سنة ٧٢٢ هـ ، حين عاش في هذه المدينة الشاعر الكبير حافظ الشيرازي ٧٩١ هـ – ١٣٩٨ م ، على أن الأشخاص في صور هذا المخطوط لهم وجوه بيضاوية ، ولا تزال الصور محتفظة بقسط وافر من المسحة الإصطلاحية الأولية التي عرفناها في القرن السابع وبداية القرن الثامن بعد الهجرة .

مدارس العصر التيموري

أما المدارس التيمورية ومدرسة هراة فقد ازدهرت في القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (نهاية القرن الرابع عشر وفي القرن الخامس عشر بعد الميلاد) ، وكان من أعظم مراكز التصوير شأنا في عصر تيمور مدينة سمرقند، التي اتخذها هذا العاهل ، مقرا لحكمه منذ سنة ٧٧١هـ، وجمع فيها أشهر الفنانين وأرباب الصناعات الدقيقة ، ولكن تبريز وبغداد وشيراز ظلت أيضا من مراكز هذا الفن وازدهرت فيها مدارس فنية عظيمة على أن الصور التي تنسب إلى مدينة سمرقند ، على وجه التحقيق ، نادرة جدًا ، ولعلنا لا نستطيع أن نسب إليها شيئًا كثيرًا ، عدا الرسوم المستقلة المنقولة عن نماذج صينية والمرسومة في معظم الأحيان بالحبر

الصيني[1]، ثم بعض رسوم متأثرة إلى حد كبير بالأساليب الفنية الصينية وتشمل على رسوم حيوانات وطيور حقيقية وخرافية ، وأخيرا بعض مخطوطات في موضوعات فلكية . [2]

أما مدينة تبريز فربما لا نستطيع أن نعتبرها تماما مركزا فنيا تيموريا، لأنها خضعت لقبائل التركمان بين عامي ٨٠٩ ، ٨٧٢ بعد الهجرة ، وأثرت بمدرسة بنى جلائر ، ولم تلحق بشيراز وهراة في الأساليب الفنية الجديدة التي وفقنا إليها في عصر تيمور وخلفاؤه ، ومن الآثار الفنية التي يمكن نسبتها إلى تبريز في هذا العصر صورة في صفحتين محفوظة في مجموعة كيفوكيان بنيويورك ، ولعلها كانت في صدر مخطوط من شاهنامه ، و هي تمثل وليمة في حديقة ، اجتمع فيها تيمور وبعض رجال بلاطه وخدمه. [3]

وفي عهد شاه رخ أصبحت هراة محط رجال الفنانين وميدان نشاطهم ، وقد كان تيمور محبا للفن والأدب على الرغم من شذوذه وفظاظته ، بينما كان ابنه شاه رخ من أشد ملوك الفرس عطفا على الفن ورجاله ، ولذا اجتاز الفن في عصره مراحل الإقتباس والإختيار من الفنون

---

(1) أنظر كتابنا " التصوير في الإسلام " اللوحة رقم ١٧
(2) أنظر A Survey of Persian Art ج ١ ص ١٨٤٢

(3) أنظر A Survey of Persian Art
ج ١ ص ١٨٤٣ ، ١٨٤٤ .

الأجنبية والتأثر بها ، ووصل إلى عنفوان شبابه وأصبح ما نقله عن غيره من الفنون جزءا لا يتجزأ منه .

والصور التي رسمت في نهاية القرن الثامن الهجري تحمل أهم الزخارف والأساليب الفنية التي صارت في القرن التالي من أخص مميزات التصوير الإيراني في مدرسة هراة ، وأهم هذه الأساليب الفنية مناظر الزهور والحدائق وآثار فصل الربيع ، ثم الألوان الساطعة التي لا يكسر من حدتها أي تدرج ، والمناظر الطبيعية ذات الجبال والتلال المرسومة على شكل الإسفنج ، وفضلا عن ذلك فقد استطاع الفنانون الوصول إلى إيجاد نسب معقولة بين الأشخاص في الصورة وما يحيط بهم من عمائر ومناظر .

وجدير بنا أن نشير هنا إلى أن الفرق بين منتجات المدرستين التيموريتين الرئيسيتين ، مدرسة هراة ومدرسة شيراز ، لا يزال غير واضح، ولكننا نستطيع أن نقول ، على وجه عام ، إن مدرسة شيراز أكثر اتصالا بالعصر السابق من مدرسة هراة ، وإن التطور في هذه المدرسة الأخيرة أعظم وأبين .

ومن أشهر المخطوطات التي تنسب إلى مدرسة شيراز شاهنامه في استانبول مؤرخة من سنة ٧٧٢ ، وأخرى في دار الكتب المصرية ،

كتبت سنة ٧٩٦ هـ ، ونرى في صور هذين المخطوطين بعض التنويع في رسم المناظر الطبيعية ، ولكن الألوان فاتحة وبراقة وغير منسجمة .

ومن أعظم هذه المخطوطات شأنا مجموعة من الشعر محفوظة في متحف الفن التركي والإسلامي باستانبول ومؤرخة سنة ٨٠١ هـ ، وفيها اثنتا عشرة صورة تمثل مناظر طبيعية ، من أشجار وزهور وأنهار وتلال وطيور ، بدون أي رسم آدمي ، مما دعا إلى القول بأن هذا الفنان إنما صور المثل العليا في نظرية الخليفة عند المزدكية ، وإنه ربما كان من أتباع هذا المذهب ، ولسنا في حاجة إلى القول بأن رسم مثل هذه المناظر الطبيعية لا يتعارض مع الإسلام في شيء .

وفي مجموعة جلبنكيان مخطوط من مجموعة شعرية كتبت سنة ٨١٣لاسكندر سلطان حاكم شيراز وابن شاه رخ ، ويمتاز هذا المخطوط بأن فيه ، عدا المتن حاشية ذات أركان زخرفية جميلة ، أما كاتبه فهو محمود مرتضى الحسيني الذي كتب مخطوطا آخر من مجموعة شعرية ، محفوظا الآن في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين ، ومؤرخا من سنة ٨٢٣ هـ ، وقد صنع لمكتبة الأمير بايسنقر ، ويمتاز بحرص المصور على رسم أقلل عدد ممكن من الأشخاص في صورة ، وبالألوان الهادئة الخفيفة ، والأساليب الإصطلاحية في رسم التلال .

ولكن الحق أن التمييز بين المدارس المختلفة في العصر التيموري أمر عسير بسبب تنقل الفنانين بين المراكز الفنية المختلفة ، ولأننا لا نعرف المركز الذي ينسب إليه عدد كاف من المخطوطات ، ليمكننا بالموازنة والقياس أن نحدد المميزات الفنية لكل مدرسة .

ومهما يكن من الأمر فإن العصر الذهبي للتصوير الإيراني إنما يبدأ في عهد خلفاء تيمور : إبنه شاه رخ وحفيدته بايسنقر وإبراهيم سلطان واسكندر بن عمر شيخ ، إذا أصبحت للصور الإيرانية في عصرهم ذاتية قوية تمثل روح الفن الإيراني ، بعد أن هضم كل ما استعاره من أساليب الفنون في الشرق الأقصى .

ومما ساعد على كثرة الإنتاج وإتقان الصور في عصر خلفاء تيمور أن إيران كانت مقسمة إلى مقاطعات مختلفة ، يحكمها أمراء لهم نصيب وافر من الإستقلال ولهم حاشية وبلاط ، كما للعاهل الأكبر الذي كان يشرف على إدارة الإمبراطورية كلها ، ولذا فقد نشأت مراكز فنية عديدة كانت تتنافس في سبيل النهضة بالفنون ولا سيما التصوير .

وقد أسس شاه رخ في مدينة هراة مكتبة ومجمعا لفنون الكتاب ، ثم جاء ابنه بايسنقر فأنشأ مكتبة أخرى ومجمعا للفنون ، استقدم إليه أعلام الخطاطين والمذهبين والمصورين والمجلدين ، فانتقلت صناعتا التصوير والتذهيب من تبريز وسمرقند وشيراز إلى هراة .

أما العلاقات بين إيران والشرق الأقصى في عصر تيمور وخلفائه فإنها لم تضعف ، لأن سقوط أسرة المغول في إيران سنة ٧٣٦ هـ - ١٣٣٦ م ، تبعه سقوط أسرة يوان المغولية في الصين وقيام أسرة منج التي حكمت من سنة ٧٧٠ هـ - ١٣٦٨ م إلى سنة ١٠٥٤ هـ - ١٦٤٤ م ، فكان طبيعيا أن ينشأ الود المتبادل بين الأسرتين الجديدتين بعد نجاحهما في تقويض نفوذ المغول ، وتبودلت البعثات بين الصين وإيران في عصر شاه رخ وبايسنقر ، وأكبر الظن أن هذه البعثات كانت تعود من الصين بكثير من المنتجات الفنية ، كما كانت تحمل إليها بدائع التحف المصنوعة في إيران ، والواقع أن الآثار الفنية من مدرسة هراة تشهد بتأثير الفنون الصينية ، ولا سيما في جلود الكتب التي كانت الحيوانات الخرافية الصينية من أهم عناصر الزخرفة فيها .

وعلى كل حال فإن أكثر الصور الإيرانية في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر) تنسب إلى مدينة هراة التي كانت أهم ميدان لفن التصوير في ذلك العصر .

وتمتاز مدرسة هراة بطموح الفنانين فيها إلى التطور والتجديد ، وبظهور بعض المصورين من ذوى الذاتية الفنية والعبقرية الخاصة ، وبالميل إلى دقة تصوير التفاصيل في الرسم ، وبغنى الألوان وانسجامها واتزانها وكثرة استعمال اللون الذهبي ، وبتغطية الأرضية بالحشائش والزهور والشجيرات .

ومن أقدم المخطوطات التي تنسب إلى هذه المدرسة مخطوط من كليلة ودمنة محفوظ الآن في مكتبة قصر جلستان بطهران [١]، ويمتاز بإتقان تصوير الطبيعة ، وهضم العناصر الصينية التي اقتبسها الفن الإيراني في هذا السبيل .

ولا شك في أن هذا المخطوط يشبه إلى حد كبير مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ في مكتبة الجامعة باستانبول والذي تحدثنا عنه في الصفحات السابقة ، ولكنهما يختلفان في الصور الآدمية ، فهي في المخطوط الأخير أكثر نضارة وأقرب إلى الطبيعة منها في مخطوط طهران .

وفي مجموعة المستر شستر بيتى مخطوط من "جلستان" سعدي، كتب سنة ٨٣٠ هـ – ١٤٢٦ م . للأمير بايسنقر ، بيد الخطاط جعفر البايسنقري الذي استقدمه الأمير من تبريز ليعمل في مجمع فنون الكتاب بمدينة هراة[٢]، وفيه ثمان صور بديعة يبدو فيها الإتقان والمميزات الفنية التي نعرفها في مدرسة هراة .

وقد كتب هذا الخطاط نسخة من الشاهنامه سنة ٨٣٣ هـ – ١٤٣٠ م ، تمتلكها الآن الحكومة الإمبراطورية الإيرانية ، وتكاد تكون

---

(١) أنظر BINYON, L. Wilkinson & GRAY: Persian Miniature Painting ، اللوحات ٢٨ ، ٣٤ ، ٣٦ .

(٢) أنظر اللوحة ٤٢ ب من المصدر السابق .

أبدع ما نعرفه من مخطوطات الشاهنامه المصورة ، وذلك لإتقان صورها، وإبداع زخارفها والمهارة في تصوير الحوادث تصويرا تظهر فيه الحياة والحركة ، والتماسك ووحدة التأليف، وللتنويع الذي يبعد الملل الذي تسببه المناظر المكررة في مخطوطات مدرسة تبريز ومدرسة شيراز، ولمراعاة الدقة في رسم الخيل ، والشجيرات والزهور والطيور وزخارف الملابس ، فضلا عن العناية التامة برسم التفاصيل ، وبعض أنواع التحف كالسجاجيد والأواني وما إلى ذلك (١) .

ومن أبدع الصور التي تنسب إلى مدرسة هراة صورة مستقلة ومحفوظة الآن في متحف الفنون الزخرفية بباريس ، وهي تمثل لقاء هماي وهمايون في حدائق القصر الملكي بمدينة بكين (انظر الشكل ٤٤) ، ويتجلى فيها حب الطبيعة ، وإبداع تصويرها مع التوفيق في التعبير عن أرستقراطية الأشخاص المرسومين ، فضلا عن أن ألوانها وأزهارها تكسبها سحرا عجيبا.

وثمة عدد من الصور المستقلة المنقوشة على الحرير ، على النحو التتبع في الشرق الأقصى ، ويمكن نسبتها إلى مدرسة هراة في النصف الأول من القرن التاسع الهجري ، وتمتاز بوضوح التأثير الصيني فيها ، حتى يظن أنها من رسم المصور غياث الدين الذي سافر بين عامي ٨٢٣ و ٨٢٧ هـ / ١٤٢٠ و ١٤٢٤ م مع بعثة أرسلها شاه رخ إلى

(١) راجع **A Survey of Persian Art** ج٣ ص ١٨٥١ – ١٨٥٢ .

الصين[١] ، وإحدى هذه الصور محفوظة في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن ، وتمثل حبيبين جالسين على سجادة نفيسة وتظلهما شجرة مزهرة ، والثانية في المتحف المتروبوليتان بنييورك وفيها أشخاص بجوار شجيرات مزهرة ، أما الثالثة ففي مجموعة الكونتس دى بهاج ، وتمثل لقاء هماي وهمايون وقد أصاب فيها الفنان توفيقا عظيما في الجمع بين الأساليب الفنية الصينية والإيرانية [٢] .

وقد بدأ مدرسة هراة منذ منتصف القرن التاسع الهجري في أن تتميز عن سائر المدارس التيمورية وتفقد صلتها بها .

فأصبحت لها ذاتية قوية في تأليف الصور ورسمها وتلوينها ، وطبيعي أن بعض الفنانين لم يستطع أن ينفصل تماما عن التقاليد الفنية الموروثة ، بينما سار آخرون في ميدان التطور شوطا بعيدا .

ومن المخطوطات التي تتجلى فيها الميزات الفنية التي عرفناها في مدرسة هراة شاهنامه في الجمعية الأسيوية الملكية بلندن كتبت للأمير محمد جوكي ابن شاه رخ ، وقد توفي هذا الأمير سنة ٨٤٨ هـ – ١٤٤٥ م ، فأكبر الظن أن المخطوط يرجع إلى ما قبل وفاته ببضع سنوات [٣] .

---

(١) أنظر **A. U. Pope : A X V th century Persain Painting on silk** في مجلة **Apollo** ، السنة العشرين (١٩٣٤) ص ٢٧٦ – ٢٠٧ ، وكتابنا التصوير في الإسلام . ص ٤٣ .
(٢) أنظر **A Survey of Persian Art** ج ٥ ، اللوحة ٨٧٨ .
(٣) أنظر المصدر اليابق ، لوحة رقم ٨٧٥ ، ٨٧٦ .

وفي المكتبة الأهلية بباريس مخطوط من ديوان السلطان حسين ميرزا مؤرخ من سنة ٨٩٠ هـ – ١٤٨٥ م ، ويدل ما في صوره من المناظر الطبيعية ، ورسوم العمائر ، والسحنات المغولية ، وانسجام الألوان على سمو الأساليب الفنية التي وفق إليها الفنانون من مدرسة هراة .

وفي المتحف المترو بوليتان بمدينة نيويورك مخطوط من كتاب " هفت بيكر " للشاعر نظامي يحتوى على صورة بديعة جدا تمثل بهرام جور يثبت لحبيبته فروسيته ومهارته في الرماية[1] – وذلك بأن يلصق بسهم واحد حافر حمار الوحش بأذنه – وتمتاز هذه الصورة بحسن توزيع الأشخاص بين الصخور والتلال ، وعليها اسم المصور العظيم بهزاد ، ولكنها نسبة لا تظن أنها صحيحة لأن الصورة ، على الرغم من إتقانها ، لا يتجلى فيها ما نعرفه عن أسلوب بهزاد ، مما سيأتي شرحه في الصفحات التالية ، والواقع أننا نعرف أسماء بعض أسماء المصورين في مدرسة هراة ، ولكنا لا نستطيع أن ننسب إلى أحدهم أي صورة في مخطوط معين ، ولعل أعظم هؤلاء المصورين هو روح الله ميرك نقاش الذي يقال أنه كان أستاذا لبهزاد ، والذي تنسب إليه صورتان في مخطوط من المنظومات الخمسة للشاعر نظامي مؤرخ من سنة ٩٠٠ هـ – ١٤٩٤ م .

---

(1) أنظر العدد الأول من مجلة " الثاقافة " ، في ٣ يناير سنة ١٩٣٩ . ص واللوحة الفنية التي تواجهها .

وصفوة القول أن التصوير الإيراني في عصر تيمور وخلفائه خطا الخطوة الأخيرة في سبيل الكمال الذي بلغه على يد بهزاد وتلاميذه الذين حملوا لواء هذا الفن في صدر الدولة الصفوية ، وذلك على الرغم من أن العاهلية التيمورية دب فيها الإنحلال بعد وفاة شاه رخ وبدء النزاع بين خلفائه ، حتى استولت قبائل التركمان على غربي إيران ، وقامت دولة الأوزبك في بلاد ما وراء النهر ، بل استطاعت أن تقضى على نفوذ خلفاء تيمور في شرق إيران ، ولكن هراة ظلت عاصمة التيموريين الذين تقلص نفوذهم ، بغير أن يؤثر ذلك في ازدهار صناعة التصوير ، فكان حكم السلطان حسين ميرزا بيقرا بين عامي ٨٧٣ و ٩١١ هـ - ١٤٦٨ و ١٥٠٦ م ، من العصور الذهبية لتلك المدينة في الأدب والفن ، فعمت شهرة بلاطه أنحاء القارة الآسيوية ، واتصل به كثير من الشعراء والأدباء والموسيقيون ، وكان هو ووزيره مير على شير من أكبر رعاة التصوير في التاريخ الإيراني ، حتى ظهر في خدمتهم بهزاد صاحب الآثار الفنية البديعة في التصوير الإسلامي .

بهزاد

ولد بهزاد في مدينة هراة سنة ٨٥٤ هـ - ١٤٥٠ م ، وذاع صيته فيها ونعم برعاية السلطان حسين ببقرا ووزيره مير على شير . وظل يعمل في هراة حتى سقطت في يد الشاه إسماعيل الصفوي ، سنة ٩١٦ هـ - ١٥١٠ م ، فانتقل معه الى تبريز حيث زاد نجمه تألقا ، ونال من

الشرف والفخار في خدمة الشاه إسماعيل ثم ابنه طهماسب ما لم ينله مصورا آخر في التاريخ الإسلامي .

وذاع صيت بهزاد في إيران وفي غيرها من البلاد التي كانت لها بالإيرانيين صلات فنية ، ووفاق في الشهرة من سبقه من المصورين ومن عاصره أو خلفه منهم ، فأثنى عليه المؤرخون الثناء الجم ، وقرنوه بماني الذي يضرب به المثل عن الإيرانيين في إتقان التصوير ، وقالوا إن مهارته محت ذكرى سائر المصورين ، كما أعجب به الملوك والأمراء فتسابقوا إلى جمع آثاره الفنية وكتب عنه " بابر " القيصر الهندي المغولي أنه أعظم المصورين قاطبة .

وعند ما أقبل بعض مؤرخي الفنون من الغربيين على دراسة التصوير الإسلامي عرفوا لبهزاد منزلته الجليلة ، ولكن بعض المحدثين منهم يرون أنه نال أكثر مما يستحق ، وفي رأينا أن هذا الزعم الأخير مبالغ فيه إلى حد كبير .

على أن الشهر الواسعة التي أصابها بهزاد جعلت من الصعب أن نعرف على وجه التحقيق كل آثاره الفنية ، لأن المصورين أقبلوا على تقليده ، بل كانوا يكتبون اسمه على الصور التي يرسمونها إعلاء لشأنها، كما أن تجار العاديات وبعض الهواة كانوا ينسبون إليه صورا ليست من عمله ، رغبة منهم في الكسب الوافر ، والحق أن هذا جعل دراسة

أسلوبه الفني أمرا عسيرا ، فإننا لا نستطيع أن نطمئن إلى حكم نصدره بعد بحث الصور القليلة التي يثبت قطعيا نسبتها إليه .

وكان بهزاد من أوائل المصورين المسلمين الذين عنوا بوضع إمضائهم على آثارهم الفنية ، وقد استطاع بفضل علو مكانته أن ينتصر على الخطاطين إنتصارا مبينا ، فقد ذكرنا أنهم كانوا أعلى منزلة من المصورين ، وكانوا يتحكمون في حجم الصور ، وفي انتقاء الموضوعات، وفي تحديد الفراغ الذي يتركونه في صفحات المخطوطات ليرسم فيه المصورون ، ولكن بهزاد قضى على ذلك كله واختار الموضوعات التي أرادها ، ورسمها بالحجم الذي كان يبتغيه ، في صفحة أو صفحتين متجاورتين .

وامتاز بهزاد ببراعته العظيمة في مزج الألوان وتفهم أسرارها ، وفي التعبير في صورة عن الحالات النفسية المختلفة ، وفي رسم العمائر والمناظر الطبيعية .

وقد عاش بهزاد طويلا ، وتنسب إليه صور عديدة من القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة ، وكثير من هذه الصور تمثل دراويش من العراق وإيران ، ومما كتبه أحد المؤلفين الهنود عن بهزاد أنه لم يحرز هذه الشهرة الواسعة لأنه سار بأساليب التصوير الإيراني إلى الكمال الطبيعي الذي كان مقدرا له أن يصل إليه في تطوره فحسب ، بل لأنه

سار به أبعد من ذلك فأدخل فيه عنصرا من الحب الإلهي ، لتأثره بمذهب الصوفية الذي بلغ أوج عظمته في إيران قبل أن يولد بهزاد ، وحين كان صبيا .

ومن أبدع الصور التي يطمئن المؤرخون إلى نسبتها إليه ست صور في مخطوط من كتاب " بستان " للشاعر الإيراني سعدى محفوظ في دار الكتب المصرية وعلى أربع صور منها إمضاء بهزاد (أنظر الشكل ٤٥) .

وقد كتب هذا المخطوط "سلطان على الكاتب" أعظم الخطاطين في عصره ، كتبه سنة ٨٩٣ هـ – ١٤٨٨ م للسلطان حسين ميرزا الذي نشأ بهزاد في بلاطه بمدينة هراة ، فلا عجب أن تولى بهزاد بنفسه تحلية هذا المخطوط بصور ، تتجلى فيها براعته في مزج الألوان، وتوفيقه في توزيع الأشخاص ، ودقته في رسم الزخارف النباتية والهندسية الدقيقة ، وقد كتب على ثلاث صور منها بخط دقيق وفي مكان يصعب الإهتداء إليه "عمل العبد بهزاد " ، أما الإمضاء الرابع ففي صورة تمثل فقهاء يتجادلون في مسجد ، وفيها عقد جميل تجرى في إطاره عبارات إيرانية في ١٣ منطقة وتنتهي في المنطقة الأخيرة بالنص الآتى " عمل العبد بهزاد سنة أربع وتسعين وثمانمائة " مما يدل على أن رسم الصورة كان بعد إتمام المخطوط بسنة كاملة ، وليس هذا بمستغرب في التصوير الإيراني ، فقد كان الخطاطون يتمون عملهم ، ويتركون الصفحات التي

يراد أن يزينها المصورون بالرسم ، وحدث كثيرا أن المخطوطات لم تزين بالصور إلا بعد إتمام كتابتها بزمن غير قصير .

وفي المتحف البريطاني مخطوط من منظومات الشاعر نظامي، تاريخه ٨٤٦ هـ – ١٤٤٢ م ، وفيه عدة صور صغيرة، على ثلاث منها: "صورة العبد بهزاد " مكتوبة في مكان غير ظاهر ، ويكاد النقاد يجمعون على صحة نسبة هذه الصور الثلاث إلى بهزاد ، ولكن معرفة تاريخها أمر غير سهل ، وقد لوحظ أن على إحدى الصور الأخرى في هذا المخطوط تاريخ سنة ٨٩٨ هـ – ١٤٩٣ م ، مما يرجح أن تكون الصور المنسوبة إلى بهزاد من رسمه في نهاية القرن التاسع الهجري أيضا

وفي مجموعة كيفوركيان بنيويورك صفحات عليها نماذج خطية، وفي إحداها صورة دائرية تمثل شابا وعجوزا على مقربة من نهر صغير وحولهما منظر جبلي ، وعليها "صورة العبد بهزاد " .

وثمة بعض صور شخصية حقيقية تنسب له ويبدو فيها نجاحه في بيان سحنة الأشخاص وصفاتهم الجسمية ، ومن هذه الصور واحدة تمثل الشاه طهماسب فوق شجرة ، و هي محفوظة الآن في متحف اللوفر ، وعليها " بير غلام بهزاد " أي " العبد العجوز بهزاد " ، وفي مجموعة المسيو كارتييه صورة للسلطان حسين بيقرا تنسب إلى بهزاد أيضا ،

وتشبه رسم السلطان حسين بيقرا في مخطوط " بستان " المحفوظ في دار الكتب المصرية .

على أن المقام لا يتسع هنا لاستعراض سائر ما ينسب إلى بهزاد من الصور ، فحسبنا ان نذكر أنه كان جم النشاط وأنه – إن لم يبتدع مدرسة أو طرازا جديدا – فقد عرف كيف يسمو بالأساليب الفنية التي ازدهرت في مدرسة هراة إلى الإتقان والدقة ومزج الألوان ، والتماسك في التأليف التصويرى ، والبراعة في تمثيل العمائر من الداخل والخارج ، والتوفيق في تصوير الطبيعة الريفية ، والقدرة على رسم الأشخاص والتعبير عن الحالات النفسية ، وما إلى ذلك مما نراه في صوره ، أو الصور التي تنسب إليه ، و التي نرح أن معظمها من عمل تلاميذه أو مرؤوسيه في مجمع الكتب في تبريز ، أو المعجبين بفنه من سائر المصورين .

قاسم على

ومن الفنانين الذين نبغوا في هراة في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) قاسم على الذي كان مؤرخو الفن يخلطون أحيانا آثاره الفنية بآثار زميله بهزاد .

والواقع أن ما نعرفه من صور هذا الفنان في مخطوط المنظومات " الخمسة " لنظامي ، المؤرخ من سنة ٩٠٠ هـ (١٤٩٤ م) والمحفوظ الآن بالمتحف البريطاني برقم ٦٨١٠ – يدل على أنه كان مصورا ماهرا،

ولكنه تأثر بأساليب أستاذه وزميله بهزاد حتى لم يبق لنقسه أي قسط من الذاتية الفنية ، فهو يقلد بهزاد في الموضوعات التي يصورها ، وفي الأيلوب الذي يستعمله في تصويرها ، وفي الزخارف التي يزينها بها، ولكنه لم يصل إلى مقام أستاذه في الإبداع وتمييز سحنات الأشخاص وإكسابها شيئا من التعبير .

وتنسب إلى قاسم على بعض صور في مخطوط بالمكتبة البودليية في اكسفورد ، مؤرخ سنة ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) ، وأجمل هذه الصور واحدة تمثل بعض الصوفية في حديقة غناء [1] ، ولكن بعض الأشخاص فيها منقولون عن صور بهزاد في مخطوط دار الكتب المصرية

وأكبر الظن أن هذا الفنان أتقن رسم الصور الشخصية ، وأنه رسم صورة بهزاد المحفوظة في مكتبة الجامعة باستانبول[2] ، وتدل ملابس بهزاد في هذه الصورة على أنها رسمت في العصر الصفوي أي بعد انتقاله إلى تبريز .

مدرسة بخاري

وقد ازدهرت في إقليم بخاري مدرسة فنية في القرن العاشر الهجري يمكننا أن نعتبرها ذيلا لمدرسة بهزاد .

---

(1) أنظر اللوحة رقم ٢٠ من كتابنا " التصوير في الإسلام " .
(2) راجع Sakisian : La Miniature Persane ، اللوحة ٧٤ .

والواقع أن الأحداث السياسية التي وقعت في خراسان وبلاد ما وراء النهر في بداية القرن العاشر هي التي أدت إلى قيام هذه المدرسة ، فإن مدينة هراة سقطت في يد شيباني خان زعيم الأوزبك سنة ٩١٣ هـ – ١٥٠٧ م ، ولكن الشاه اسماعيل الصفوي انتزعها من يد الشيبانيين بعد ثلاث سنوات ، وتقلص حكمهم إلى بلاد ما وراء النهر ، وصاروا يحكمون من سمرقند وبخاري ، وهاجر إلى هاتين المدينتين كثير من المصورين في هراة ، ولا سيما أن قيام الدولة الصفوية في هذا الإقليم كان معناه فرض المذهب الشيعى عليه بعد أن كان يتبع المذهب السنى في عصر تيمور وخلفائه وفي عصر الشيبانيين ، ثم استولى الأوزبك مرة ثانية على هراة ، ونهبوها سنة ٩٤١ هـ – ١٥٣٥ م ، فهاجر منها إلى بخاري جمهرة الباقيين فيها من رجال الفن .

وقامت على أكتاف هؤلاء الفنانين في مهجرهم مدرسة بخاري التي كان أشهر رجالها المصور محمود مذهب .

وقد كان محمود مذهب يعمل في بلاط السلطان حسين بيقرا ، ويظهر في آثاره الفنية الأوى أنه متأثر بأساليب بهزاد إلى حد كبير ، ولا سيما في تأليف الصور وتغطية أرضيتها بالعمائر وفي رسم الأشخاص وتوزيعهم في الصورة ، والظاهر أن هذا الفنان هاجر إلى بخاري وترك هراة بعد أن بارحها بهزاد إلى تبريز بفترة قصيرة .

ومن أشهر آثاره الفنية صور في مخطوط من "تحفة الأحرار" للشاعر جامي، كتب في بخاري، وكان في مجموعة هومبرج ، كما تنسب إليه صور في مخطوط آخر من تحفة الأحرار محفوظ الآن في المكتبة الأهلية بباريس، وعلى بعض صوره "صورة العبد محمود المذهب"، على أن أبدع ما نعرفه لهذا الفنان صورة في صفحتين بمخطوط من المنظومات الخمسة لنظامي كتب للأمير عبد العزيز الشيباني (**٩٥٢ هـ – ١٥٤٥** م) ، ومحفوظ في المكتبة الأهلية أيضا ، وتمثل الصورة عجوزا تقدم شكواها إلى السلطان سنجر، وعلى هذه الصورة إمضاء محمود مذهب ، وتمتاز باتزانها وتباين ألوانها .

وثمة صور أخرى تنسب إلى هذا المصور ، ولكن المقام لا يستسع هنا لاستهراضها وبيان مميزاتها [١] .

ومن المصورين الذين هاجروا من هراة إلى بخاري ، بعد أن تأثروا بمدرسة بهزاد ، عبد الله المذهب والمصور ، ولكن الصور التي عليها إمضاؤه نادرة ، ولهل أشهرها رسم شاب يعزف على العود تحت شجرة مزهرة ، و هي محفوظة الأن في متحف الفنون الصناعية بمدينة ليبزج [٢]

.

---

(١) راجع **A Survey of Persian Art** ج ٣ ص ١٨٦٩ – ١٨٧١ .
(٢) أنظر **Kohnel : Miniaturmalerei im islamischen Orient** اللوحة ٧٠ .

ومما نلاحظه في الصور المنسوبة إلى هذه المدرسة أن الرجال المرسومين فيها يلبسون غطاء رأس مكون من قلنسوة مرتفعة ومضلعة وتحيط العمامة بجزئها الأسفل ، كما امتازت هذه المدرسة بالميل إلى الصور المستقلة التي تجمع في مرقعات خاصة، وبنقش هوامش المخطوطات بشتى الزخارف باللونين الذهبي والفضي على أرضية مختلفة الألوان .

المدرسة الصفوية الأولى :

أما المدرسة الصفوية فقد قامت على أكتاف بهزاد وتلاميذه وأعوانه ، وكان أعظم من شملها برعايته هو الشاه طهماسب ، الذي ظل يحكم إيران بين عامي ٩٣٠ و ٩٨٤ بعد الهجرة (١٥٢٤ – ١٥٧٦م)، بعد أن قضى أبوه الشاه اسماعيل حكمه في حروب وطد بها دعائم الحكم للأسرة الصفوية ولم تترك له الفراغ الكافي لعهد المجمع الذي أنشأه لفنون الكتاب وعقد إدارته لبهزاد .

وارتفعت مكانة الفنانين في عصر الدولة الصفوية ، واتخذ السلطان من بين المصورين أصدقائه وندماءه ، بل كان الشاه طهماسب نفسه يطمع في أن يصبح مصورا ماهرا ، تعلم الفن عن المصور المشهور سلطان محمد وكان كذلك صديقا لبهزاد وتلميذه اقاميرك .

ولا غرابة في أن يرتفع شأن رجال الفن في حكم الدولة الصفوية، فإنها أول دولة إيرانية وطنية منذ العصر الساساني ، فطبيعي أنها فكرت في أن تعيد إلى إيران مجدها الفني القديم ، وبدأت برجال الفن فكان نصيبهم وافرا من تشجيعها وإكرامها ، ومن ثم فإن بين مخطوطات العصر الصفوي عددا كبيرا محلى بالصور ، التي يمثل أكثرها أبهة هذا العصر وحياة البلاط والأمراء فيه ، وما يتبع ذلك من حدائق غناء وعمائر ضمة جميلة وملابس فاخرة ومجالس طرب وشراب ، يتوج ذلك مهارة في تأليف الصورة وتوزيع الأشخاص فيها ، ومراعاة النسب بين أجزائها المختلفة .

ومهما يكن من الأمر فإن بهزاد، حين عين سنة ٩٢٨ هـ - ١٥٢٢ م مديرا لمعهد فنون الكتاب في تبريز كان قد بلغ ذروة مجده ، ولم يتطور أسلوبه الفني بعد ذلك ، فالفرق بسيط بين آثاره الفنية في هراة وآثاره الفنية في تبريز ، أما تلاميذه الذين قدموا معه من هراة ، فقد تأثروا بالبيئة الصفوية الجديدة في تبريز وأصبحوا دعامة المدرسة الصفوية التي قامت فيها ، وهي المدرسة الصفوية الأولى .

وتمتاز الصور في هذه المدرسة بلباس الرأس المكون من عمامة ترتفع باستدارة وتبريز من أعلاها عصا صغيرة حمراء، ولكن هذه الميزة ليست عامة، لأن وجود تلك العمامة في صورة من الصور يدل على أنها ترجع إلى عصر الأسرة الصفوية الأولى، أي قبل وفاة الشاه طهماسب،

بينما وجود غيرها أو عدم وجودها لا يفيد مطلقا أن الصورة لا يمكن نسبتها إلى هذا العصر ، ويلوح لنا أن هذه العمامة كانت في أول الأمر شعار أفراد الأسرة الصفوية وأتباعهم ، وكان المصورين يرسمون العصا الصغيرة باللون الأحمر ، ثم ضعف شأن هذه العمامة ، وبدأ القوم يغيرون لون العصا ، ثم أصبح وجودها نادرا في الصور الصفوية التي صنعت بعد وفاة الشاه طهماسب سنة ٩٨٤ هـ – ١٥٧٦ م .

وقد كان لقيام الدولة الصفوية أثر كبير في توحيد الأساليب الفنية، بعد أن حققت هذه الدولة الوحدة السياسية في البلاد الإيرانية ، فلا غرو أن أصبحت منتجات مصوري البلاط في تبريز وقزوين أنموذجا ينسج على منواله النابهون من المصورين في سائر العاهلية الصفوية .

ومن أعلام المصورين في هذه المدرسة شيخ زاده وخواجه عبد العزيز واقا ميرك وسلطان محمد ومظفر علي ومير سيد علي ومحمدي وسيد مير مقاش وشاه محمد ودوست محمد .

أما شيخ زاده فقد كان خراساني الأصل ، وكان تلميذا لبهزاد ، وانتقل معه إلى تبريز كما يظهر من صورة عليها إمضاؤه ، وهي في مخطوط من أشعار حافظ، كتب لسام ميرزا، الأخ الأصغر للشاه طهماسب، ومحفوظ الآن في مجموعة كارتييه وتمثل هذه الصورة مجلس

وعظ(١)، ويبدو في رسم الأشخاص وتصوير ما أحدثه بعض المستمعين من شغب ، إما لفرط التأثر والإعجاب بما قاله الواعظ وإما لسبب آخر، تقول يبدو من ذلك ومن رسم العمائر والجدران والأبواب ذات الزخارف الدقيقة أن الفنان مشبع جدا بالأساليب الفنية التي نعرفها في بهزاد وتلاميذه .

ويميل الأستاذ الدكتور كونل إلى أن ينسب إلى شيخ زاده نحو أربع عشرة صورة من خمس عشرة موجودة في مخطوط جميل من المنظومات الخمسة لنظامي، كتبه سنة **٩٣١ هـ - ١٥٢٥**م، الخطاط الكبير سلطان محمد نور، ومحفوظ الآن في المتحف المتروبوليتان بنيويورك، وهذه الصور آية في الجمال، بألوانها البديعة وزخارفها الدقيقة ورسومها الغنية، وقد نسبها مارتن إلى اقا ميرك، ونسبها ساكسيان إلى محمود مذهب(٢).

ومن تلاميذ بهزاد المصور خواجة عبد العزيز، والمعروف أنه قدم من إصفهان وأن الشاه طهماسب درس عليه فن التصوير(٣)، ومن الآثار الفنية التي خلفها هذا المصور صورة أمير صفوي محفوظة الآن في إحدى المرقعات بمكتبة طوب قابوسراي باستانبول ، وعليها إمضاؤه وقد أضاف إلى اسمه أنه تلميذ الأستاذ بهزاد .

---

(١)أنظر اللوحة ٣٦ من كتابنا " التصوير في الإسلام " .
(٢)أنظر " التصوير في الإسلام ص ٥٩ ، ٦٠ ، وراجع **A Survey of Persian Art** ج٣ ، ص ١٨٧٣ .
(٣) أنظر المصدر السابق للأستاذ ساكسيان ص ١١٢ ، ١٢٠ .

ونبغ من تلاميذ بهزاد المصور العظيم آقا ميرك ، وقد نشأ في إصفهان ثم هاجر منها واتصل ببهزاد، وأتيح له أن يحظى بصداقة الشاه طهماسب، وقيل إنه ظل يعمل في بلاطه حتى سنة ٩٥٧ هـ – ١٥٥٠م، وثمة خمس صور عليها إمضاؤه ، وهي في مخطوط من المنظومات ، الخمسة للشاعر نظامي ، كتب في تبريز بين عامي ٩٤٦ هـ – ١٥٣٩م، للشاه طهماسب، بيد الخطاط المشهور شاه محمود النيسابوري ، ويفخر اليوم بحيازته المتحف البريطاني بلندن ، وتمثل إحدى هذه الصور تتويج خسرو[1]، ونرى في صورة أخرى خسرو وشيرين على العرش ، وفي ثالثة مجنون ليلى بين الوحوش في الصحراء ، أما الرابعة فتمثل قصة كسرى أنو شروان يصغى للبومتين اللتين تتحدثان على أنقاض قصر حل به الخراب لأن صاحبه كان ظالما (انظر الشكل ٥٠)، وتمثل الخامسة رجوع شابور إلى فسطاط خسرو ، وتدل هذه الصور بما فيها من عمائر وزهور وأشجار على تأثر اقاميرك بأستاذه بهزاد ، ولكننا نلاحظ فيها ، فضلا عن ذلك ، تفوق ميرك في تزيين الملابس بالزخارف المختلفة ، وقصوره عما وصل إليه أستاذه في تنويع السحنة في الأشخاص وإكسابها بعض الحياة والتعبير والحركة .

ومن أعلام المصورين في العصر الصفوي سلطان محمد، وقد قيل إنه كان أستاذا للشاه طهماسب في فن التصوير، ولعله خلف بهزاد في إدارة مجمع الفنون الملكي، وأكبر الظن أن نشاط هذا المجمع لم

(1) أنظر اللوحة رقم ٣١ من كتابنا " التصوير في الإسلام " .

يعد مقصورا على فنون الكتاب بل امتد أيضا إلى صناعة الخزف ونسج الحرير والسجاد .

ومهما يكن من الأمر فإننا نجد إمضاء سلطان محمد علي صورتين في مخطوط نظامي سالف الذكر، إحداهما تمثل بهرام جور يصيد الأسد، والثانية تمثل خسرو يفجأ شيرين تستحم[1]، وتمتازان بدقة الزخارف على الملابس، وبإبداع الألوان، وإتقان رسوم الحيوان، وبالأشخاص ذوى الوجوه الجميلة التي تخلو من أي تعبير قوي ، وصفوة القول أن أسلوب سلطان محمد يشبه أسلوب أقاميرك إلى درجة لا يمكن تفسيرها بأن كليهما كان تلميذا لبهزاد فحسب، بل قد تحملنا على القول بأنهما تعاونا في العمل تعاونا وثيقا ولم تكن لكل منهما ذاتية فنية مستقلة عن الآخر إلى حد كبير .

ولا يفوتنا أن في مخطوط نظامي، الذي اشترك في تصويره أعلام المدرسة الصفوية ، صورة غير ممضاة ، ولسنا ندرى لأي الفنانين، يمكننا نسبتها، تلك هي صورة السلطان سنجر والعجوز التي تقدمت إليه تشكو من أن أحد جنوده سرق مالا لها[2]، وهذه قصة مشهورة صورها كثير من المصورين الإيرانيين ، وقد كان سنجر آخر ملوك دولة السلاجقة في أيام مجدها وقبل أن تقوم على أنقاضها دويلات سلجوقية صغيرة الشأن في القرن السادس الهجري (منتصف الثاني عشر الميلادي)، ويحكى عنه أن

(١) المصدر السابق ، الووحة رقم ٣٥ .
(٢) اللوحة رقم ٣٧ من المصدر السابق .

عجوزا اعترضت موكبه شاكية أحد جنوده، فغضب وقال لها ما معناه: كيف حدثتك نفسك تضايقنى بشكواك التافهة؟ ألا ترين أنى خارج لأفتح بلادا وأعاقب أمما بأجمعها؟! فأجابته قائلة: "وأي فائدة تجنى من الإنطلاق لقهر الأمم الأجنبية إذا كنت غير قادر على حفظ النظام بين وجودك؟!".

وفي اعتقادنا أن هذه الصورة ذات الثروة الزخرفية العظيمة، من الآثار الفنية التي يمكن نسبتها إلى سلطان محمد أو إلى أقاميرك في آخر حياته[1].

ومن أبدع الصور التي رسمها سلطان محمد اثنتان في مخطوط من أشعار حافظ في في مجموعة كارتييه، إحداهما تمثل أميرا صفويا بين أتباعه وغلمانه في "كشك" في حديقة، وقد جلسوا حوله حلقة يزيدها بهاء الألوان نضارة، أما الصورة الثانية فتمثل منظر شراب، وتبدو فيها مهارة الفنان ودعابته وتوفيقه في تصويره الحركة، فإن المنظر كله يكاد يكون كاريكاتوريا: تدار كؤوس الخمر فيتناولها فريق بينما نرى آخرين يترنحون من السكر ويتدحرج بعضهم على الأرض، وفي الطابق العلوي شيخ ينظر في مرآة في يده، ويشترك الملائكة في الشراب من شرفة تطل على الباقيين ، بينما يطرب الجميع موسيقيون بينهم شيخ وغلامان وثلاثة أشخاص آخرين في هياة كاريكاتورية تجعلهم أقرب إلى القردة منهم إلى

(1) أنظر مقالنا عن هذه الصورة في العدد الخاص الذي أصدرته مجلة " الثقافة " عن إيران في ١٤ مارس سنة ١٩٣٩ .

الآدميين ، وفي طرف الصورة حديقة ذات سياج خشى وقف بجواره رجل يقبض على إبريق من الخمر يتدلى في حبل طويل أمسك به رجل في شرفة تطل على الحديقة [1] .

وثمة صورة أخرى يرجح أنها من رسم سلطان محمد ، ولا عجب فإنها تكاد تكون أبدع ما صوره الفنانون في عصر الأسرة الصفوية ، وهي من الصور التي لا إمضاء عليها في مخطوط نظامي الذي كتب للشاه طهماسب والمحفوظ في المتحف البريطاني، وتمثل قصة المعراج[2] وقد كانت أحب قصص السيرة النوية إلى الإيرانيين، فرسموها في عدد كبير من الصور والمخطوطات، ولكننا لا نعرف صورة لهذه القصة أصاب فيها الفنان حظا من التوفيق والسمو أوفر من صورة المعراج في مخطوط نظامي (انظر الشكل ٤٩)، فإن المرء يؤخذ لأول وهلة بإبداع ألوانها وجلال مظهرها ، ويرى فيها السماء بسحبها البيضاء ، والنبي ﷺ، راكبا فرسه "البراق" ذات الوجه الآدمي، وفي يمين الصورة بالجزء السفلى نرى الأرض التي تركها النبي ﷺ وحولها غلاف أبيض كروي، وأمام النبي ﷺ سيدنا جبريل يقود الركب في السموات ، وبين الرسول وسيدنا جبريل ملك مجنح يحمل مبخرة معلقة في عصاة ، ويخرج منها لهب ذهبي ، وعلى يسار النبي ﷺ ملك آخر يحمل صحنا فيه بخور يحترق،

---

(1) أنظر اللوحة رقم ٣٨ من كتابنا " التصوير في الإسلام " .

(2) قصة الإسراء والمعراج ورد ذكرها في القرآن الكريم في الآية الأولى من سورة الإسراء " سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير " والعلماء غير متفقين في هذا الشأن ، فبعضهم يرى أن الإسراء والمعراج كانا بالروح ، ويرى آخرون أنهما كانا بالجسد ، كما يرى فريق ثالث أن الإسراء من مكة إلى بيت المقدس كانت بالجسد وأن المعراج إلى السماء كان بالروح .

وفي الصورة ملائكة آخرون يحمل بعضهم أطباقا من الجواهر والفواكه وفي يد أحدهم تاج ثمين، وصفوة القول أن في الصورة خيالا واسعا ، وحركة وحياة تجعلها من أبدع آيات التصوير الإيراني ، كما أننا نلاحظ في رسم النبيﷺ ما أتبعه الفنانون الإيرانيون في معظم الأحيان من إخفاء سحنة الرسل .

وفي مجموعة البارون موريس دى روتشيلد مخطوط من شاهنامة، تاريخه سنة ٩٤٤ هـ – ١٥٣٧م، وفيه ٢٥٦ صورة كبيرة يظهر في رسمها أسلوب أعلام المصورين في المدرسة الصفوية ، ولا سيما سلطان محمد، وأكبر الظن أنها من عمل تلاميذهم، ولكنها عظيمة الشأن، لأنها كثيرة العدد وتجمع المميزات الفنية في المدرسة الصفوية، مع شتى الموضوعات التي عرض لها المصورون من قصص الشاهنامة.

ومن المصورين الذين نسجوا على منوال سلطان محمد مصوران آخران هماشاه محمد الأصفهاني ومير نقاش، وأكبر الظن أن الأخير خلفه في إدارة مجمع الفنون، وقد امتاز هذان المصوران برسم شبان الطبقة الارستقراطية في أوضاع أنيقة وأساليب متكلفة، كما يظهر في صورة محفوظة في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن، وتمثل أميرا صفويا في يده زهرة، وعليها إمضاء شاه محمد، وكما يظهر في صور أخرى من النوع نفسه محفوظة الآن في المتحف البريطاني وتنسب إلى المصور مير نقاش.

أما مظفر علي فقد كان من تلاميذ بهزاد ، واشترك في تصوير مخطوط نظامي الذي كتب للشاه طهماسب والمحفوظ في المتحف البريطاني، كما اشترك فيه أيضا المصوران ميرزا علي التبريزي ومير سيد علي، وامتاز الأخير بجمعه عدة مناظر ، بعضها فوق بعض، في الصورة الواحدة، وبعنايته بتسجيل حياة المدن والريف في صورة، ويبدو ذلك في الصورة التي رسمها في المخطوط سالف الذكر، وهي تمثل عجوزا تقود "المجنون" أسيرا إلى خيمة ليلى[١].

وقد خرج المصور التقاليد الموروثة ، فصور ربع ليلى وما يجرى فيه من الأعمال اليومية وما أثاره قدوم "المجنون" من العداء والفضول، فليلى جالسة في خيمتها، والعجوز على مقربة منها ومعها المحب المتيم يرسف في قيوده والصبية يقذفونه بالأحجار، وفي الصورة خيام أخرى انصرف من فيها من النساء إلى أعمالهن المنزلية ، وثمة سيدة تجلب ماء من القناة وأخرى تحلب شاه وبجوارها راعيان يحرسان قطيعا من الغنم وفي يد أحدهما مغزل بينما الثاني يعزف في مزمار.

ولم يكن نشاط هذا الفنان مقصورا على إيران فحسب، بل ذهب إلى الهند وكان له فيها شأن عظيم، وذلك أن الإمبراطور الهندى المغولى همايون فقد عرشه سنة ٩٥١ هـ - ١٥٤٤م، وفر إلى بلاط الشاه طهماسب، حيث أتيح له أن يلقى ميرسيد علي، فأعجب به إعجابا

(١) أنظر اللوحة ٣٣ من كتابنا " التصوير في الإسلام "

شديدا وألح عليه في مرافقته إلى كابل ثم إلى دلهي، حيث عهد إليه بإدارة العمل لإنتاج ٢٤٠٠ صورة كبيرة لقصة الأمير حمزة ، وقد اشتغل في هذا العمل عشرات المصورين وظلوا يعملون عدة سنين، ولكن إرادته انتقلت منذ سنة ٩٥٦ هـ - ١٥٤٩م، إلى مصور إيرانى آخر: هو عبد الصمد الشيرازي، وأكبر الظن أن هذا الفنان الأخير لم يصب ما ناله من الشهرة إلا بفضل عمله الفني في الهند ، فقد رحل إليها شابا، وارتقى فيها درجات المجد حتى إختاره الإمبراطور "أكبر" أستاذا له، وكان تأثيره الفني في تصوير قصة الأمير حمزة أعظم من تأثير سلفه مير سيد علي، بل إنه لم يلبث أن تأثر بالبيئة الهندية، وأصبحت صورة هندية إلى حد كبير، والواقع أن لدينا نماذج من آثاره الفنية نستطيع بوساطتها أن نتبع تطوره الفني وأن نشهد انفصاله التدريجي عن الأساليب الفنية في المدرس الصفوية بتبريز، حيث نشأ وبدأ حياته الفنية.

وممن أنجبتهم هذه المدرسة مصورون أتيح لهم أن يرحلوا إلى تركيا، وعلى رأسهم كمال التبريزي الذي كان تلميذا لميرزا علي، وشاه قولي الذي كانت له حظوة كبيرة في بلاط السلطان سليمان القانوني، وولى جان الذي عرف بميله إلى تصوير الدراويش، والشبان والشابات بالملابس التركية .

وتألق نجم فنان كبير في نهاية المدرسة الصفوية الأولى، وهو المصور محمدي الذي درس التصوير على والده سلطان محمد، وامتاز

بالتفوق في رسم المناظر الريفية والعناية بتسجيل الحياة اليومية، وكانت حياته الفنية طويلة فإننا نرى إمضاءه على صورة أمير صفوي مؤرخة في تبريز سنة ٩٣٤ هـ -١٥٢٨م، ومحفوظة الآن في مرقعة (البوم) بهرام ميرزا في استانبول، كما نرى صورة أخرى في المرقعة نفسها عليها إمضاؤه في هراة سنة ٩٩٢ هـ -١٥٨٤م.

ولعل أبدع آثاره الفنية رسم محفوظ في متحف اللوفر (انظر الشكل ٥١)، يرجع إلى سنة ٩٨٦ هـ - ١٥٧٨م، وفيه بعض مناظر خلابة من حياة الريف ومضارب القبائل الرحل، فثمة فلاح يحرث الأرض وآخر جالس تحت شجرة عليها طيور، وعلى مقربة منهما راع يحرس قطيعا من الغنم ويعزف علي مزمار في يده وإلى يمينه كلبه، كما نرى خيمتين فيما نساء يغزلن وينسجن وخلف الخيمتين رجل يجلب ماء في قدر، وفي المكتبة الأهلية بباريس رسم بريشة محمدي، يمثل بعض الأساتذة والطلاب في رحلة إلى منطقة جبلية، وفي مجموعة فيليب هوفر رسم يشبه هذا الرسم كل الشبه[1].

وقد رسم محمدي صورته وهي محفوظة الآن في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن، وهي تمثله وهو حوالى الخمسين من عمره، وعليها "عمل محمدي صورت محمدي"، وفي نفس المتحف صورة بريشته تمثل حبيبين لهما قد رشيق ينبئ بما سنعرفه من رسوم المدرسة

(1) أنظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، اللوحة ٩١٦ .

الصفوية الثانية ، وقد أصاب الفنان في هذا الرسم أبعد حدود التوفيق في التعبير عن دلال الحبيبة ومقاومتها المصطنعة .

ولا يفوتنا أن نذكر أن معظم رسوم محمدي لم تكن ملونة كلها، بل كان فيها قليل من اللون الأحمر أو الأخضر في الصخور والحيوانات.

المدرسة الصفوية الثانية

وكانت هناك مدرسة صفوية ثانية في عصر الشاه عباس وخلفائه، وهي مدرسة رضا عباسي، وكان مقرها إصفهان، وقد ظل الشاه عباس الأكبر يحكم إيران زهاء إثنين وأربعين عاما (٩٨٥هـ - ١٥٨٧م)، وكان حاكما عظيما فبقى اسمه في تاريخ إيران رمزا للمجد والعظمة، ولكن الحقيقة أن لعصره شهرة في الفنون لا يستحقها كلها فقد كان عصر تأخر بطئ سقط بفن التصوير إلى الهاوية .

وامتازت الآثار الفنية في ذلك العصر بتنوعها، إذ كان إنتقال العاصمة إلى إصفهان سببا في قربها من المحيط ونمو علاقات إيران مع الهند والبلاد الغربية فوفدت البعثات والسفارات وأقبل السائحون والتجار إلى إيران ، وعني الفنانون بالنقش على الجدران نفسها ، وبرسم الصور المستقلة الكبيرة لتزيين الجدران بها وفي مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم نخبة طيبة من هذه الصور الكبيرة يظهر فيها تأثر المصورين

بأساليب الفنون الغربية من قوانين المنظور وهدوء الألوان وتدرجها (أنظر الأشكال ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧) .

ومما شاع في ذلك العصر أيضا رسم الصور بدون ألوان أو بألوان بسيطة جدا، والظاهر ان الأمراء ورجال البلاط انصرفوا عن المخطوطات المصورة بعض الإنصراف، فلم يجد المصورون من يعوضهم عن العمل فيها، ولذا فقد ندرت المخطوطات المصورة الثمينة في هذه المدرسة، بينما زاد عدد الصور غير المتقنة التي كانت تصنع لعامة الهواة، أي للسوق، والتي لم يكن إخراجها يتطلب نفقة باهظة.

على أن بعض الصور غير الملونة كان آية في الدقة، وإتقان الخطوط ، وكانت ترسم في ثقة وبراعة رسما لم يكن يخلو أحيانا من قوة التعبير أو روح التهكم والسخرية.

والواقع أن الشاه عباس كان يعنى بتشييد العمائر وتزيين جدرانها بالصور الكبيرة من الطراز الإيراني أو بصور أوروبية مما كان يحمله التجار والمبشرون إلى إيران، أما في تصوير المخطوطات فقد جمد المصورون ووقفوا عند تقليد الصور المرسومة في المخطوطات القديمة تقليدا لم يصيبوا فيه حظا كبيرا من التوفيق.

وطرأ على تصوير الأشخاص تطور كبير في القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي)، فقل عدد المرسومين، ولم تعد الصورة تجمع عددا كبيرا منهم، بل أصبح المصور يكتفي في رسمه بشخص أو بشخصين بقد أهيف وفي وضع متكلف، وأنوثة تجعل من الصعب التفريق بين صور الفتيان والفتيات، وينسب هذا الطراز في التصوير إلى زعيم المصوزرين في ذلك العصر، وهو رضا عباسي ، الذي قامت حول اسمه مناظرات ومساجلات بين علماء الآثار، وأصبح جلهم يعتقدون بوجود مصورين اثنين بين اسميهما شبه كبير وهما آقا رضا ورضا عباسي، والواقع أن اسم "رضا" كان كثير الذيوع في ذلك العصر.

وأكبر الظن أن الأول أقدم عهدا من الثاني وأقل شهرة منه، ولعله بدأ إنتاجه في بلاط الشاه طهماسب وظل يعمل حتى نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر) فكان بذلك معاصرا للشاه عباس الأكبر، ولكن الأرجح أنه هروي الأصل وأنه اتصل بالإمبراطور الهندي المغولي جهانجير، ومن آثاره الفنية المعروفة صورة منظر في البلاط محفوظة في متحف قصر جلستان بطهران، وصور أخرى في مخطوط من "أنوار سهيلى" كتب في الهند سنة ١٠١٩ هـ - ١٦١٠م، ومحفوظ الآن في المتحف البريطاني[١].

---

(١) أنظر **A Survey of Persian Art** ج ٣ ص ١٨٨٥ – ١٨٨٦ .

ومهما يكن من الأمر فإن أسلوبه في الرسم إيراني يذكر بالمدرسة الصفوية الأولى، ولكن ألوانه عليها مسحة هندية ظاهرة .

أما رضا عباسي فإن إمضاءه على كثير من الرسوم المؤرخة تحملنا على الإعتقاد بأن مدة إنتاجه الخصب كانت بين سنتى ١٠٢٨ و١٠٤٩ بعد الهجرة (١٦١٨ و ١٦٣٩ م) .

والواقع أن رسوما كثيرة عليها إمضاؤه، ولسنا نجزم بصحة نسبتها كلها، وقد كتب الدكتور كونل بيانا بنحو سبع عشرة صورة يثق بأنها من عمل هذا الفنان[١]، ويتراوح تاريخها بين عامي ١٠٢٨ هـ (١٧١٨م) و١٠٤٤ هـ (١٦٣٤م)، وأعظمها شأنا صورة في متحف قصر جلستان تمثل مجنون ليلى في الصحراء[٢]، وأخرى في المكتبة الأهلية بباريس وتمثل درويشا يستريح[٣]، وثالثة فيها رسم حبيبين ومحفوظة الآن في مجموعة الدكتورة زرة في برلين[٤]، ورابعة تمثل الدرويش عبد المطلب وهي الآن في مكتبة المجمع في مدينة لينينجراد[٥]، وخامسة تمثل الشاه صفي الدين والطبيب محمد شمسة ومعهما فرس الشاه وغلامان ، وهي محفوظة الآن بمكتبة الدولة في لينينجراد[٦]

---

(١) الصدر السابق ص ١٨٨٦ وما بعدها .
(٢) أنظر **Schulz : Die persisch-islamische Miniaturmalerei** ج ١ اللوحة **R**.
(٣) أنظر كتابنا " التصوير في الإسلام " اللوحة رقم ٤٧ .
(٤) أنظر**Kiihnel : : Miniaturmalerei im islamischen Orient** ، اللوحة ٨٠ .
(٥) أنظر,**Martin : Miniature Painting** ، اللوحة ١٥٩ .
(٦) أنظر المصدر السابق ، اللوحة ١٦٠ .

وثمة رسوم أخرى غير مؤرخة ، ولكن عليها إمضاؤه: "رقم كمينه رضاي عباسي" أي "رسمه الحقير رضا عباسي"، ومن المرجح أن معظمها من رسمه أيضا، بالرغم من أن نص عبارة الإمضاء في بعضها يختلف عنه في البعض الآخر، ومن أبدع هذه الصور واحدة في مجموعة كارتييه تمثل منظرا طبيعيا وثلاثة صيادين ويتجلى فيها الإبداع في التأليف التصويري، وفي إتقان تصوير الطبيعة على النحو الذي نعرفه عن المصورين في الشرق الأقصى (أنظر الشكل ٥٢).

وقد كان رضا عباسي قليل الإنتاج في شبابه، يقبل على الرسوم التخطيطية والتوضيحية ولا يعنى بالصور في المخطوطات، ثم دخل في خدمة البلاط فى بداية القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) فأضاف إلى اسمه "رضا" نسبة إلى الشاه فأصبح "رضا عباسي" وزاد إنتاجه وحسنت سيرته، وأصبح له تأثير عظيم في الحياة الفنية بإصفهان، ودرس عليه تلاميذ كثيرون تألفت منهم المدرسة الصفوية الثانية.

ومن المصورين الذين ذاع صيتهم في هذه المدرسة الفنية معين المصور وحيدر نقاش ومحمد قاسم التبريزي ومحمد يوسف ومحمد علي التبريزي، وينسب إلى رضا عباسي وإلى هؤلاء المصورين عدد كبير من الصور، بعضها أقل من المتوسط في الجودة والإتقان، ويمتاز أكثرها بما أشرنا إليه من قدود ممشوقة وأوضاع متكلفة، وكان معين المصور أقربهم

إلى قلب رضا عباسي وقد رسم صورتين لأستاذه ، وهما – فيما نعلم – اثنتان من ست صور وصلتنا لأربعة من رجال الفن، أما الصورة التالثة فترجع إلى عصر المدرسة الصفوية الأولى، وتمثل الأستاذ بهزاد، وهي محفوظة الآن في مكتبة يلدز باستانبول، والرابعة صورة محمدي من عمل المصور محمدي نفسه، وهي الآن في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن والخامسة صورة معين نفسه وهي محفوظة الآن في المكتبة الأهلية بباريس، وفضلا عن ذلك فإن المصور محمد ضفيع رسم صورة محفوظة الآن في مجموعة الدكتورة زرة ، ويرجح أنها صورة والده رضا عباسي.

ومهما يكن من شئ فإن معينا المصور نسج على منوال أستاذه رضا ولكنه لم يلحقه في دقة الرسم وإتقانه ، وقد خلف عددا من الرسوم والصور ولعل أطرفها ست صور كبيرة في مخطوط من الشاهنامة في مجموعة شستر بيتي[1] (انظر شكل ٥٤) .

وقد نبغ من تلاميذه رضا عباسي ومعين مصورون آخرون مثل مير أفضل تونى وحبيب الله المشهدي وملك حسين الأصفهاني ومحمد يوسف الحسيني وشاه قاسم ومحمد قاسم [2] ومحمد علي .

(1) أنظر اللوحتين ٩٢٢ و ٩٢٣ من A Survey of Persian Art ج ٥
(2) أنظر شكل ٥٣

أما الشاه عباس الثاني الذي حكم إيران بين عامي ١٠٥٢ و١٠٧٧هـ (١٦٤٢ – ١٦٦٧م)، فقد كان شديد الإعجاب بالغرب وفنونه، فأرسل المصور محمد زمان ليدرس التصوير في روما، وقيل إن هذا المصور اعتنق المسيحية، ثم سافر إلى الهند، ولم يرجع إلى إيران إلا سنة ١٠٨٧هـ – ١٦٧٦م، ومهما يكن شيء فقد تأثر هذا الفنان بالأساليب الفنية الأروبية ولا سيما في مراعاة قواعد المنظور وفي الصور الدينية كرسم الأسرة المقدسة والملائكة والقديسين وما إلى ذلك من المناظر الدينية المسيحية[١]، على أنه لم يفقد روحه الإيرانية تماما، وقد رسم هذا الفنان سنة ١٠٨٦هـ – ١٦٧٥م ثلاث صور في مخطوط نظامي الذي كتب للشاه طهماسب والذي اشترك في تصويره أولا أعلام المصورين في المدرسة الصفوية.

ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل زاد تأثر المصورين الإيرانيين عامة بأساليب الفنون الغربية وتخلوا عن كثير من الأساليب الإيرانية في التصوير ، فكان هذا فاتحة اضمحلال التصوير الإيراني كما تدل على ذلك الصور الزيتية الكبيرة التي ذاع رسمها في عصر فتح على شاه بين عامي ١٢١١ و ١٢٥٠ بعد الهجرة، وفي القرن الماضي ، فإن صناعتها أوروبية أكثر منها إيرانية .

---

(١) أنظر كتاب " نواح مجيدة من الثقافة الإسلامية " (هدية المقتطف سنة ١٩٣٨) شكل ١٢ من مقالنا عن التصوير " التصوير وأعلام المصورين في الإسلام " .

مميزات الصور الإيرانية

بقى علينا بعد ما سردناه من تاريخ مدارس التصوير في إيران أن نستنبط من الصور الإيرانية عامة بعض الملاحظات التي تلفت نظر الأخصائيين من مؤرخى الفنون الجميلة وغيرهم من رجال الفن .

ولعل أبين ما نلاحظه في الصور الإيرانية أن قوانين المنظور غير محترمة ، وأن الصورة مكونة في مستوى واحد ، وأن الفنان لا يعني برسم أجزاء الجسم رسما يحترم فيه الطبيعة وعلم التشريح ، ولا يكترث بتوزيع الضوء وبيان الظل وإنما يفرط في توزيع الألوان التي تكسب الصورة حياة أخرى وبريقا بديعا وألوانا سحرية عجيبة .

ولا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نعتبر هذه الصفات عيوبا ، فالواقع أنها جزء لا يتجزأ من الصور الإيرانية ، وهي التي تميزها عن غيرها ، وتجعل لها سحرها الخاص، ولذا فإننا ، إذا أردنا أن نفهم الصور الإيرانية وأن نتذوقها ، وجب علينا أن نعرف هذه الأصول والصفات ، وأن نبتعد عن موازنة الصور الإيرانية بالصور الغربية ، ولسنا نجهل أن ما عنيت به الفنون الكيلاسيكية من الدقة في تصوير الطبيعة وأجزاء الجسم الإنسانى ليس كل شيء في الفن، وإلا لأصبح التصوير الشمسي "الفوتوغرافيا" أرقى الفنون وأدقها ، وغدت جل نزعات الفنون الحديثة انحطاطا لا شك فيه .

بل إننا نستطيع أن نقرر في هدوء واطمئنان أن هذا العالم المجرد الذي تخلقه الصور الإيرانية ليس خرقا لحرمة الطبيعة كما يبدو لأول وهلة ، بل هو طبيعة ثانية وفيها ما فيها من ظرف وخيال ونضارة .

أجل إن إهمال قوانين المنظور وجهل الأساليب الغربية في توزيع الضوء والظل يجعلان الصور لا تبدو مجسمة كما نعرف في الفنون الكلاسيكية، والفنان الإيراني لا يعنى بتأثير الضوء ، ولكنه مأخوذ بعظمته، فنرى الضوء يسطع على كل شئ في الصورة الإيرانية بدون إختلاف أو تدرج أو توزيع، كما أن جل المناظر في الصور الإيرانية هادئة، بل جامدة ولا حركة فيها، مما يكسبها شيئا من البساطة والسذاجة، لا يتعارض مع ما نحسه فيها من الأرستقراطية والإمتياز، ولكن علينا ألا ننسى أن تلك الصور زخرفية قبل كل شئ ، وتوضيحه على الرغم من أننا قد نجد بها في بعض الأحيان شيئا من روح المزاح والتهكم .

وكان المصور الإيراني لا يكترث بظواهر الأشياء ، وخير دليل على هذا مثال ضربه الأستاذ بنيون ، وهو منظر رجل ينتشلونه ليلا من جب عميق كان مسجونا فيه[1]، فالمصور الإيراني الذي يرسم هذا المنظر لا يفوته رسم النجوم لبيان جمال الليل، ولكنه يرسم كل ما عداها في وضح النهار ، ولا يفوته أن يزيل جزءا من الأرض حتى نرى الرجل في

([1]) في قصة بيرن ومنيرة من الشاهنامه ، أنظر الطبعة العربية التي أخرجها أستاذنا الدكتور عبد الوهاب عزام (لجنة التأليف والترجمة والنشر) ج ١ ص ٢٣٨ – ٢٥٠ .

الجب ، كما نرى الذين ينقذونه[1]، وهو في ذلك كله لا يتقيد بما يعرفه الغرب من أصول الرسم وقواعده .

ولعل تلك الطبيعة الزخرفية هي التي حببت إلى الفنانين الإيرانيين رسم الأشخاص ذوى الوجوه الإصطلاحية التي لا يتأثر بها المشاهد فلا يشغله عن الجانب الزخرفي في الصورة شاغل ومع ذلك فإن الإيرانيين لم يعجزوا – حين أرادوا – عن رسم الصور الشخصية لأفراد معينين ، كما لم يفتهم في بعض الأحيان التعبير عن الحالات النفسية المختلفة بل إنهم استطاعوا رسم المناظر الطبيعية لذاتها كما يظهر من صور عثر عليها الأستاذ أقا أوغلو في استانبول وليس فيها صور أشخاص أو حيوانات قط، بل تمثل كلها مناظر طبيعية جميلة .

أجل إن تصوير المناظر الطبيعية لم يكن عندهم فرعا مستقلا من فروع التصوير، ولم تكن له المكانة التي وصل إليها عند الغربيين والصينيين، ولكنهم عرفوه، ولم ينصرفوا عنه لعجز ، وإنما لأنه لم يوافق طبيعتهم الفنية ، واعتقادهم أن الإنسان هو المحور الذي تدور حوله هذه الحياة ، فالفنان الإيراني يأخذ من الطبيعة ما يريد ، ولكنه لا يتقيد بها، وهو لا يتبع أسلوب الفنانين التأثيريين، فيرسم "الأثر" الذي تجمعه العين والعقل من الأصل الذي يراد تصويره ويرسم المنظر كما يتذكره، فيصور ما يلفت النظر ويسترعى الإنتباه فيه ولا يعني بالتفاصيل عناية خاصة ،

---

(1) أنظر Bloehet : Musulman Painting ، اللوحة ٧٥

وإنما يقربه إلى العين فلا يعبأ بالعبد ، وله بعد ذلك أساليبه الخاصة في إظهار دقة الشكل وجماله .

أما الألوان في الصور الإيرانية فلا تتدرج ولا تختلط ولا تتجمع حول مركز مشترك ، ولكن فيها من التباين والتنافر والشذوذ مالا يحتمله التصوير في الفنون الأخرى ، والواقع أن الصور الإيرانية لم تبلغ غايتها في دقة الألوان ونضارتها إلا على يد المدرسة التيمورية والمدرسة الصفوية في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد) ، وقد وفق المصورون حينئذ إلى التخفيف من الشذوذ والتنافر بتصغير المساحات الملونة وتكرارها ، مما يجعلنا نجد الألوان غير المتقاربة تتجاور في هدوء وبهاء ، ولا يخفف من حدتها إلا وضعها في أشكال هندسية صغيرة أو وحدات موزعة في أسطح كبيرة ذات ألوان أخرى .

وحسبك أن تمعن النظر في إحدى الصور الإيرانية الجميلة من مدرسة هراة أو المدرسة الصفوية لتعجب بلون الزهور البيضاء والصحاري السمراء والسماء الذهبية والملابس المختلفة الألوان مما يؤلف مجموعة من الألحان الموسيقية العذبة .

ولا يفوتنا أن نلاحظ أن الصور الإيرانية قبل مدرسة هراة كانت غير شخصية ، وأن الفنانين لم يكتبوا إمضاءاتهم عليها إلا نادرا جدا ،

وأن أول الفنانين الذين ظهرت شخصيتهم ظهورا بينا هو المصور بهزاد ، الذي رفع مكانة المصورين وجعلهم يفخرون بآثارهم الفنية .

وصفوة القول أن الصور الإيرانية لها تقاليد فنية اصطلاحية تشبه في بعض الوجوه الصور الهندية والصينية واليابانية ، ولكن لها فضلا عن ذلك ذاتية قوية وسحرا خاصا ، فرسم الصخور كأنها المرجان ، والتعبير باللون الذهبي عن الصحاري تحف بها خضرة الأشجار وألوان الزهور والعمائر ، كل هذا عنصر هام في الصور الإيرانية يكسبها ما لها من طابع خاص .

وقد يعاب على المصور الإيراني ما سنعرض له في نهاية هذا الكتاب حين نذكر أن الفنانين المسلمين عامة يتبعون تقاليد فنية موروثة ولا يحيدون عنها إلا بقدر ما يختلف أحدهم عن الآخر في إتقانها ، فالمصور الإيراني فنان يعمل في معظم الأحيان ، بيده أكثر مما يعمل بعقله ، وأكثر الفنانين المسلمين لا يختلفون عنه في هذا الشأن ، ولذلك قيل عنهم في بعض الأحيان إنهم صناع فحسب .

ومعظم الصور الإيرانية توضيحية ، ولكنها لا تختلف في ذلك عن كثير من الصور الغربية في العصور السابقة ، فتلك توضح قصص الشاهنامه وكليلة ودمنة ودواوين الشعر والقصص المنظومة ، وهذه توضح قصص الميثولوجيا (علم الأساطير القديمة) أو الكتاب المقدس ، ولكن

المصور الإيراني لم يستطع في أغلب الأحيان أن يصل إلى التعبير عن الحالة النفسية بوساطة وجوه الأشخاص في الصورة كما نعرف في الفنون الغربية .

التجليد

أكبر الظن أن جلود المخطوطات في إيران كانت تصنع حتى القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) على الطريقة المصرية الإسلامية ، والمعروف أن صناعة التجليد ازدهرت عند الأقباط في مصر قبل الفتح الإسلامي، ثم تطورت على يد المسلمين تطورا بسيطا في القرون الأولى بعد الهجرة حتى اتخذت شكلا إسلاميا ظاهرا منذ القرن السابع الهجري (القرن الثالث عشر الميلادي) .

وتمتاز جلود الكتب الإسلامية عامة بأن كعوبها مستوية وغير بارزة، كما تمتاز بأنها تساوي ورق الكتاب في الحجم، وبأن جانبها الأيسر ذو امتداد يعرف باسم "اللسان"، ولم يستخدم المسلمون في تجليد الكتب إلا الخشب والجلد ثم الورق المضغوط والمدهون باللاكيه، وذلك لأن تجنب الترف والبذخ صرفهم عن استخدام الذهب والمعادن النفيسة في التجليد كما فعل أهل بيزنطة.

وقد نقلت أساليب التجليد القبطية التي ورثها المسلمون إلى سائر أنحاء الشرق الأدنى والأوسط على يد النساطرة، فاقتبسها

المانويون مثلا في بلاد التركستان الشرقية ، كما تشهد بذلك جلود الكتب التي عثر عليها فون لوكوك مدير البعثة الأثرية الألمانية التي نقبت عن الآثار في "طرفان" من أعمال أواسط آسيا، وهي جلود مخطوطات مانوية ، ويمكن نسبتها إلى ما بين القرنين السادس والتاسع بعد الميلاد، ولا تختلف كثيرا في أساليب الصناعة والزخرفة عن جلود الكتب القبطية، وليس بمستغرب أن تكون هناك علاقة بين الأقباط وأتباع المذهب المانوي ، فقد كشفت في مصر حديثا كتب مانوية مكتوبة باللغة القبطية.

وكذلك امتد نفوذ الأساليب القبطية الإسلامية في التجليد إلى إيران، فكانت الجلود الأولى من الخشب المغطى بالجلد والمزين بالرسوم الهندسية، ثم استخدم الورق عوضا عن الخشب واستخدمت الزخارف المكونة من الرسوم والخطوط المتشابكة .

بل إن ذلك النفوذ امتد أيضا إلى بلاد منغوليا في أواسط آسيا حيث عثر في أطلال مدينة كانت عامرة في العصور الوسطى على جلد كتاب ينسب إلى القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي)، وعليه زخارف من إطار ذى فروع نباتية عربية، وفي وسطه جامة أو صرة من جدايل ، وفي كل من الأركان الأربعة ربع جامة .

ومهما يكن من الأمر فقد استخدم الإيرانيون في التجليد طريقة الدق أي الضغط، كما استخدموا أيضا التخريم والدهان والتلبيس

بالقماش ، وكانوا أحيانا يقطعون الجلد بالرسم المخصوص الذي يريدونه ثم يلصقونه على القماش الملون ، ويذهبون الخطوط والرسوم بعد ذلك ، واستخدموا في بعض الأحيان طريقة قوامها طبقتان من الجلد تلصق إحداهما فوق الأخرى بعد أن تخرق الموضوعات الزخرفية المطلوبة في الطبقة العليا .

وقد عرف المسلمون التجليد في إيران وغيرها من الأقاليم الإسلامية في القرون الأولى بعد الهجرة ، وذكر ابن النديم في كتابه الفهرست أسماء بعض المجلدين ، كابن أبي الحريش الذي كان يجلد في خزانة الحكمة للمأمون ، ولكن أقدم ما نعرفه من جلود الكتب الإيرانية يرجع إلى نهاية القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) وإلى القرن الثامن (الرابع عشر الميلادي) ، أما الذي يرجع إلى القرن السابع فجزء من جلد كتاب عثر عليه الأستاذ بوب بالمسجد الجامع في نايين ، وفي وسطه زخرفة من أشكال هندسية صليبية الشكل ، بينما وصلنا من القرن الثامن (الرابع عشر الميلادي) عدد قليل من الجلود ، محفوظة بمتحف الفنون الإسلامية والتركية في استانبول ، وأعظمها شأنا جلد مصحف للسلطان الجايتو سنة ٧١٠ هـ - ١٣١٠ م ، وجلد مخطوط من تبريز وتاريخه سنة ٧٣٥ هـ - ١٣٣٤ م ، وكل هذه الجلود ذات زخارف هندسية ، وجامات ، وإطار من الخطوط المتشابكة .

وقد قيل إن تيمورلنك في نهاية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) استقدم إلى بلاطه مهرة المجلدين في مصر والشام ، وهكذا نرى أن الزعامة في هذه الصناعة ظلت إلى عصر تيمور معقودة لهذين البلدين .

على أن صناعة التجليد الإيرانية لم تبلغ أوج عظمتها ، ولم تصبح إيرانية حقا إلا في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) على يد المجلدين من مدرسة هراة ، ولا غرو فقد عرفنا أن هذا العصر شهد في إيران إنتاج أفخر المخطوطات ذات الخط الجميل، والزخارف المذهبة والصور البديعة والجلود الثمينة ، وذلك بفضل النهضة الفنية في البلاد وبفضل المجامع التي أنشأها لفنون الكتاب شاه رخ وبايسنقر ، وجمعا فيها الفنانين من كل أطراف المملكة .

ولم تكن صناعة التجليد وقفا على هراة ، فقد حازت فيها قصب السبق ، ولكن كانت هناك مراكز أخرى أخرى في سمرقند ومرو ومشهد وبلخ ونيسابور وشيراز وتبريز .

وفي الحق أن صناع جلود الكتب في إيران أصابوا في القرن التاسع الهجري أبعد حدود التوفيق في الخروج على الأساليب الهندسية القديمة في الزخرفة وابتدعوا تركيب الزخارف من المناظر الطبيعية ذات

الحيوانات والطيور الحقيقية والخرافية ووصلوا إلى الإتقان في دقة الرسم وأسلوب الصناعة وسلامة النسب .

وقد استطاع الفنانون الوصول إلى إتقان الزخارف المذكورة بعد أن تخلوا عن طريقة الضغط أو الدق بالآلة البسيطة التي كانت تنتج الرسوم الهندسية ورسوم الفروع النباتية ، فاستخدموا القوالب المعدنية المستقلة التي كانوا يضغطون فيها الجلد بقوة فتظهر فيه النتوءات الشديدة البروز على شكل العناصر الزخرفية النباتية والحيوانية ، بل والصور الآدمية أيضا .

وفي القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)، كان المصورون عونا كبيرا لصناع الجلود في رسم الحيوانان والأشجار والنباتات والأشخاص ، في دقة ورشاقة يبدو تأثير الشرق الأقصى في أساليبها الفنية ، فكانت الجلود تبدو في بروزها كأنها من المسكوكات، كما أنتج الفنانون في القرن العاشر الهجري بعض الجلود الفاخرة المخرمة من الورق والجلد المقطوع بدقة كأنها الخيوط، وكانت هذه الجلود ذات طبقات متعددة تختلف كل واحدة في لونها عن الأخرى، وتوضع بعضها فوق بعض ، وكانوا يعنون بباطن الجلود وألسنتها عنايتهم بالجزء الخارجى منها ، ولكنهم فقدوا في هذا القرن بعض ما كان لهم في القرن السابق من المهارة وحسن الذوق في هذا الميدان .

وكانت معظم جلود الكتب في هذا العصر من جلد الماعز وتشبه في زخارفها السجاجيد في كثير من الأحيان فكثيرا ما نرى في وسطها جامة أو صرة بيضاوية وفي الأركان الأربعة أجزاء من جامات ، وفي الجامة وأرباع الجامات رسوم نباتية او حيوانية أو رسوم سحب صينية .

واستخدم المجلدون الإيرانيون في مدرسة هراة طريقة الزخرفة برسوم اللاكيه ، وذلك منذ منتصف القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ، وأقدم ما نعرفه من هذه الجلود يرجع إلى سنة ٩٣١ هـ - ١٥٢٥ م ، وامتاز بعضها بجمال الألوان ، التي غلب عليها الأسود والذهبي ، ولكن صناعتها لم تلبث أن تأخرت في القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) ، ثم تأثرت بالأساليب الفنية الأوروبية في عصر فتح على شاه (١٢١٢ - ١٢٥٠ هـ أي ١٧٩٧ - ١٨٣٤م) ، على أن تلك الجلود كانت ميدانا لفن التصوير ولم يكن للمجلدين فيها شأن عظيم .

ويجب علينا ألا ننسى ما كان لمدرسة هراة من تأثير على المراكز الفنية الأخرى في إيران ، فقد مر بنا أن انتقال الفنانين من بلد إلى بلد في العالم الإسلامي كان أمرا شائعا ، فضلا عن أن المجمع الذي أنشئ لفنون الكتاب في هراة انحل عندما وقعت هذه المدينة في يد الشيبانيين سنة ٩١٣ هـ - ١٥٠٧ م ، فتفرق الفنانون في المراكز الفنية الجديدة في إيران وفي بلاط الهنود المغول والأتراك العثمانيين .

كما أن علينا أن نذكر دائما أن الجلود الثمينة التي يمكننا اعتبارها آيات في الفن ودقة الصناعة لم يكن المقصود بها أن تكون غلافا لحفظ الكتاب فحسب ، ولكنها كانت جزءا ثمينا منه ، فكان الكتاب يوضع بجلده في حافظة من الديباج أو القطيفة .

وقد كان للأساليب الإسلامية الإيرانية في التجليد تأثير على هذه الصناعة في مدينة البندقية ، والمعروف أن الأوربيين في العصور الوسطى كانوا يزخرفون جلود الكتب بطبع الرسوم عليها بواسطة المكابس المعدنية وكانت الزخارف التي تنتجها هذه الطريقة بارزة فقط ، ثم أدخل الفنانون المسلمون الذين استقروا في البندقية الطريقة الشرقية في تزيين الرسوم المطبوعة بملئ أجزائها الغائرة بصبغات ذهبية .

وقد اشتغل كثير من المجلدين الإيرانيين في تركية فأنتجوا في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة جلودا ثمينة لا تكاد تختلف عما كان ينتجه زملاؤهم في إيران ، ولا شك في أن هذه الجلود الإيرانية والتركية في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) كانت أبدع من جلود الكتب المصنوعة في أي بلد أوروبى .

على أن فنون الكتاب في إيران بدأت في الإضمحلال منذ نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)، وبدأ الفنانون يحرصون على الإنتاج السريع الذي لا يمكن أن يسفر عن النتائج الطيبة التي

عرفناها في المخطوطات الجميلة في القرن التاسع (الخامس عشر الميلادي) ، ولا ريب في أن النهضة الحديثة في إيران ستفلح في أن تعيد لتلك الفنون مجدها الأول .

السجاد

السجاد أكثر منتجات الفن الإيراني انتشارا في العالم ، وأكبر الظن أن شهرة إيران في هذا الميدان ترجع إلى العصور القديمة ، وأنها كانت تصدر السجاد إلى الإغريق ثم البيزنطيين ثم إلى الغربيين في العصور الوسطى ، ولا عجب فقد كانت أبهة السجاجيد الإيرانية أول ما يبدو لمن يزور إيران من الرحالة أو يتصل ببلاطها من السفراء ورجال البعثات ، فضلا عن أن موازنة هذه السجاجيد بما كان ينتجه الغرب لم تكن لتترك أي مجال للشك في التفوق العظيم الذي أحرزه الإيرانيون في هذا الميدان .

على أن أقدم السجاجيد الإيرانية المعروفة ترجع إلى عصر السلاجقة في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) ، وكان نسج السجاد شائعا بين القبائل الرحل وبين الأسرات الإيرانية العادية ، وفي المصانع التجارية المختلفة ، أما اهتمام البلاط والأمراء بإنتاج السجاد فقد بدأ في القرن التاسع الهجري ، وأنشئت مصانع النسج الشاهانية لينسج فيها مهرة الصناع السجاجيد الجميلة ، لقصور الشاه أو للأمراء والملوك الأجانب الذين يأمر بإهدائها إليهم .

ولا ريب في أن إيران كانت أكبر مركز لصناعة السجاد في الشرق كله ، وأن المراكز الأخرى تأثرت بأساليبها الفنية كل التأثير ، كما

نرى في الهند وتركيا اللتين تأثرتا بها مباشرة ، ثم بلاد القوقاز التي كانت منتجاتها في هذا الميدان خليطا من الأساليب التركية والإيرانية ، ثم مصر وأسبانيا اللتين تأثرتا بها عن طريق تركيا [١] .

ولعل السبب في إزدهار الصناعة في إيران هو تشجيع الملوك والأمراء ورجالات الدولة ، وإنفاقهم الأموال الطائلة في إنتاج أحسن الفرش والأبسطة وأفخرها مادة وحسن صناعة على يد كثير من العمال ، يشتغلون الشهور الطويلة في صنع سجاجيد تخرج آية في الفن ولا يدري المرء بأي شئ يعجب فيها ، أبنضارة الألوان وانسجامها ، أم بجمال الزخارف ودقتها ، أم بمتانة الصناعة وإتقانها.

وقد كتب الأستاذ الدكتور أحمد زكي بك في العدد الخاص الذي أصدرته مجلة الثقافة عن إيران في ١٤ مارس سنة ١٩٣٩، مقالا نفيسا عن الأبسطة والسجاجيد، جاء فيه أن عالما إنجليزيا اسمه رتشارد هلكوت، عاش في القرن السادس عشر الميلادي، ونشر كتابا اسمه "الرحلات" قال فيه يخاطب التاجر الرحالة من تجار بلده .

"... وفي فارس ستجد أبسطة من الصوف الخشن ذات فضالات من خيط مرسلة عند أطرافها ، فهذه أحسن أبسطة الدنيا ، وألوانها أجمل

([١]) لا شك في أن مصانع السجاد في تركيا ومصر والهند أنتجت أنواعا جيدة من السجاد ، ولكن هذا الإنتاج كان محدودا ، فضلا عن أنه كان متأثرا بالأساليب الإيرانية أيضا ، ولم يكن فيه تنويع كبير ، فاشتهرت كل من هذه البلاد بإنتاج نوع معين من السجاد ، بينما ذاع صيت إيران في إنتاج أنواع مختلفة .

ألوان ، فإلى هذه المدائن والبلدان فتوجه ، وفيها فاعمل كل حيلة لتتعلم من أهلها كيف تصبغ هذه الفتائل ، فهي مصبوغة بحيث لا يؤثر في لونها مطر أو خل أو خمر ، فإذا أنت بلغت منهم علم ذلك ، واكتنهت كنه هذ السر العجيب ، أمكنك أن تستخدمه في صبغ القماش، وأنت واثق ، فالصبغة التي تثبت في الفتائل الخشنة تكون أكثر ثبوتا في الثوب المنسوج ، وأسأل عن سؤال الصباغة وحوائج الصبغ وتعرف أثمانها ، وإذا أنت استطعت أن تعود برجل واحد يحسن صناعة الأبسطة التركية ، فقد غنمت الخير الكثير لأمتك والكسب والعمل لشركتك .

ولسنا نريد في هذا المقام أن نعرض للناحيتين العلمية والصناعية في نسج السجاد[1]، فهما لازمتان للأخصائيين ورجال العلم من المشتغلين بهذه المسائل ، ولكننا نخشى أن يكون في بحث هاتين الناحيتين خروج عن المسحة الفنية العامة التي نريدها لهذا الكتاب ، فحسبنا أن نقتطف بشأنهما ما نحتاجه من مقال الدكتور أحمد زكي بك، فقد أصاب فيه أبعد حدود التوفيق في تبسيط البيانات العلمية البحتة .

وقد ذكر الأستاذ في مقاله ان الخيوط كانت تصبغ قبل نسج السجاجيد والأبسطة ، وأن كل إعتماد الشرق في قديمه كان على صبغات نباتية أو حيوانية قليلة – قليلة بالنسبة لألوف الأصباغ المصطنعة اليوم اصطناعا ، فكانوا يغطسون الغزل فيها فيحصلون على ألوان بعدد هذه الصبغات ، ثم هم يعيدون تغطيس الغزل في غير صبغته الأولى

(1) راجع **A Survey of Persian Art** ج ٢ ، ص ٢٤٣٧ – ٢٤٦٥ .

فيؤلفون بهذا بين الصبغات المختلفة فيحصلون منها على ألوان جديدة عديدة ، هي أوساط بين تلك الصبغات وبهذا يوسعون فيما ضيقت الطبيعة عليهم فيه ، ومن أمثلة هذه الأصباغ وأشهرها النيلة أو النيلج وهي زرقاء ثم الفوة و هي حمراء ، وكلتاهما من النبات .

وتدل المصادر الأدبية والتاريخية على أن إيران في بداية العصر الإسلامي كانت أعظم البلاد شهرة في إنتاج السجاد ، فكانت السجاجيد الإيرانية الثمينة تفرش في الحفلات الرسمية ببلاط بيزنطة في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)، وكتب جغرافيو العرب الأقدمون عن كثير من المدن الإيرانية وذكروا أنها كانت مركزا لنسج السجاد[١]، وأكبر الظن أن زخارف السجاجيد الإيرانية غلبت عليها العناصر الهندسية والنباتية منذ بداية العصر الإسلامي إلى القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) .

ومهما يكن من الأمر فإن أقدم المعروف من السجاد اليدوى في إيران يرجع إلى القرن العاشر الهجري ، ففي متحف بولدي بدزولي في ميلان ؛ سجادة إيرانية بديعة عليها بيت شعر فارسي نصه :

شد أز سعى غياث الدين جامي

بدين خوبى تمام اين كارنامى

---

(١) راجع المصدر السابق ج ٣ ص ٢٢٧٦ وما بعدها .

ومعناه أن هذه التحفة الجميلة تم صنعها في سنة ٩٢٩ هـ – ١٥٢٣ م ، على يد غياث الدين جامى[1].

وثمة سجادة أخرى قد تكون أقدم قليلا من سجادة بولدي بدزولي ، إذا صح ما يقال عن أنها كانت بين الغنائم التي استولى عليها السلطان سليم العثمانى حين فتح مدينة تبريز سنة ٩٢٠ هـ – ١٥١٤م[2]، وهذه السجادة في مجموعة المستر بيجان Begian، ونحن لا نميل إلى تصديق ما يقال عن صلتها بفتح تبريز ، حتى يقوم على صحته دلسيل قوى ، وأكبر ظننا أنها ترجع إلى نهاية القرن العاشر الهجري .

وثمة سجادة أخرى مشهورة جدا طولها ١١.٥٢ مترا وعرضها ٥.٣٤ ، و هي تحفة فنية نادرة المثال محفوظة الآن في متحف فكتوريا والبرت بلندن ، وقد كانت قبل ذلك في مدينة أردبيل ، بضريح الشيخ صفي الدين جد ملوك الأسرة الصفوية ، وفي وسك هذه السجادة جامة أو صرة كبيرة ، وحولها جامات أخرى صغيرة وبيضاوية ، والأرضية تزينها رسوم الزهور والزخارف النباتية ذات الألوان البراقة ، أما الأركان ففي كل منها رسم يتكون من ربع جامة كبيرة حولها جامات صغيرة ، وإطار هذه السجادة غاية في الجمال فهو مكون من أشرطة مملوءة بدوائر ومستطيلات ذات فصوص فضلا عن رسوم الزهور والزخارف النباتية ،

---

(1) أنظر المصدر نفسه ج ٦ ص ١١١٨ .
(2) راجع مقال الأستاذ فييت في مجلة Syria سنة ١٩٣٢ ص ١٩٧

وفي طرف من أطراف السجادة مستطيل فيه بيتا شعر لحافظ الشيرازي[1]، وتحته العبارة الآتية: "عمل بنده دركاه مقصود كاشاني سنة ٩٤٦" ، أي "عمل خادم الأعتاب مقصود القاشاني سنة ٩٤٦ هـ"[2].

أما السجاجيد التي ترجع إلى ما قبل العصر الصفوي فلم يصل منها شيء يستحق الذكر، والذي نعرفه عنها مستمد من رسمها في الصور الإيرانية، واللوحات الفنية الأوربية التي ترجع إلى القرن الرابع عشر الميلادي، وأكثرها سجاجيد صغيرة ذات زخارف هندسية أو رسوم حيوانات محورة عن الطبيعة ، وفي القرن التاسع الهجري كانت الزخارف هندسية فحسب ، كما نرى في نوع أطلق عليه اسم هولبين وهو المصور الألمانى هانس هولبين Hans Holbien الأصغر الذي عاش في بداية القرن العاشر الهجري (١٤٩٧ – ١٥٤٣ م) ، ورسم في بعض صورة سجاجيد من هذا النوع .

ولا غرو فقد كانت هناك تجارة واسعة في السجاد الإيراني بين الشرق والغرب في العصور الوسطى ، ولم ترد هذه السجاجيد في اللوحات الفنية فحسب، بل جاء ذكرها مرارا في القوائم التي كانت تكتب عن الكنوز الفنية في القصور والمجموعات الفنية المختلفة، وقد عني باقتنائها الملوك والأمراء وأعلام الفنانين، ولا سيما روبنز

---

(1) هما :
جزآستان توام درجهان بناهي تيست * سرمرا بجز اين در حواله كاهي تيست
ومعناها : لا ملجأ لى في الدنيا إلا عتبتك ولا حمى لرأسى إلا هذا الباب .
(2) أنظر المصدر السابق للأستاذين زره وترنكولد Sarre- Trinkwald ، ج ٢ لوحة ١٨

Rubens ، الذي كانت له منها مجموعة طيبة ، اضطر إلى بيعها في نهاية حياته .

وكانت السجاجيد الإيرانية تختلف باختلاف صانعيها والذين كانت تصنع لهم ، فضلا عن أنها تطورت ، فكانت صناعتها في القرن التاسع الهجري شابة فتية ، وبلغت عصرها الذهبي في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة ، ثم دب إليها الضعف في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، وأما في القرن الحالى فقد فقدت نضارتها القديمة بل غدت منتجاتها سوقية ولا يمكن موازنتها بالسجاجيد الإيرانية القديمة، اللهم إلا بعض السجاجيد التي يعنى بها عناية خاصة .

وطبيعى أن أبدع السجاد الإيراني ما كان يصنع للملوك وكبار الأمراء، ثم يليه الذي كان يصنع في المراكز الرئيسية التي اشتهرت بنسج السجاد مثل إصفهان وكرمان وقاشان وقم وتبريز وكرباغ وهمذان وشستر وهراة ويزد ، وكانت أكثر الصادرات من هذا النوع ، فضلا عن أن رجال الطبقة الوسطى ، كانوا يقبلون عليه إقبالا شديدا ، أما أبسط الأنواع فهي التي كانت تصنعها القبائل الرحل وعامة الشعب في المدن .

وكثيرا ما كان الملوك والأمراء يطلبون إلى أعلام المصورين والرسامين أن يقوموا بإعداد الرسوم التي تزين بها السجاجيد الفاخرة، والمعروف أن المصورين كان لهم في البلاط وفي الحياة الإجتماعية نفوذ

كبير بين القرنين التاسع والحادي عشر بعد الهجرة فلم يصوروا المخطوطات فحسب، بل أشرفوا على شتى أنواع الزخرفة: في العمائر وعلى المنتجات الخزفية والمنسوجات والسجاد، ولعل أعظم من اشتغل من المصورين بعمل زخارف السجاد هم بهزاد وسلطان محمد وسيد علي.

وتتركب السجاجيد والأبسطة من الرقعة والخميلة ، أما الرقعة فالنسيج التحتانى وتصنع من القطن وخيوط الكتان ، وأما الخميلة فالنسيج الفوقانى وهو في أكثر الأحيان من الصوف الطويل الشعرات أو الحرير .

والسجاجيد نوعان: يدوي شرقي ومكني غربي ، وقد قال الدكتور أحمد زكي بك في مقاله سالف الذكر إنهما يختلفان إختلافا كبيرا من حيث تركيبهما ونسيجهما: ففي اليدوي الشرقي تستقل رقعة السجاد عن خميلته ، والرقعة فيه نسيج ككل الأنسجة له سدادة وله لحمته وهو كأبسط ما تكون الأنسجة ، والخميلة عبارة عن خصل مستقلة من الصوف الممشوط تعقد من أواسطها على خيوط السدى عقدا ، أما في المكني الغربي فخميلته من رقعته فما هي إلا نتوءات خرجت بها خيوط سدى الرقعة عم مستوى الرقعة فبانت كحلمات الثِّدْى والثُّدِىّ كثيرة عديدة .

ومنسج البساط الشرقي بسيط فهو يتكون من عارضتين من الخشب متوازيتين تمد بينهما خيوط السدى وطول هاتين العارضتين هو عرض البساط وبعد ما بينهما هو طوله ، وتعقد خصل الصوف عقدا على خطوط السدى، وهذه الخصل تبلغ البوصتين طولا وقد تقصر وقد تطول، وتختار ألوانها حسب الرسم الموجود أمام الناسج فإذا تمّ الصف أو بعض الصف دفعه بالمشط جذبا إلى أخواته وشد عليه جيطين أو أكثر من خيوط اللحمة ثم عاد سيرته الأولى يعقد الخصل على السدى ، ويختلف نوع العقدة باختلاف البلاد ويستخدم نوعها في تعرف البلد الذي عقدت فيه ، فالعقدة التركية تلتف الخصلة الواحدة من الصوف فيها حول خيطين متجاورين من السدى بحيث تجمع بينهما من أعلى ثم يدور طرفاها غائصين في مستوى الرقعة وراء هذين الخيطين ثم يجتمعان فينفذان بينهما صاعدين معا تتلامسين إلى وجه الرقعة فيحلان محلهما من خميلة البساط ، أما العقدة الفارسية فتلتف الخصلة فيها وراء خيط واحد من السدى ولا تلتف حول جاره وإنما تحتضنه من تحته احتضانا وفي كلتا الحالتين من التفاف واحتضان ينتهي طرفاهما فوق الرقعة في مكانهما من الخميلة .

ويتبين من صفة هاتين العقدتين أن الخصل – وهي التي تتألف منها خميلة السجاد اليدوي – لا تكون رأسية أبدا على سطح الرقعة بل تنام ملقية بأطرافها نحو طرف السجاد اليدوي ، ويتعسر بل يتعذر على المكنات تقليدها .

ويلاحظ في العقدة الفارسية أنها تأذن باكتناز الخصل أكثر مما تأذن به العقدة التركية ومن أجل هذا يستطاع معها نسج أبسطة فيها الخصل أرق وأكثر، وفي رقة الخصل وكثرتها مجال للتلوين والتصوير أوسع وأفسح[1].

ويرجع جمال السجاد الإيراني وشهرته إلى إبداع ألوانه وتناسقها وحسن توزيعها ، وإلى متانة الصناعة والعناية بالصوف حتى لقد كانت الغنم تربى خصيصا ويعنى بنظافة صوفها لينسج منه السجاد كما أن الحرير وخيوط الذهب والفضة كانت تدخل في صناعة السجاجيد الشاهانية النفيسة .

وقد مر بنا أن أقدم السجاجيد الإيرانية المعروفة ترجع إلى العصر السلجوقي ، والحق أننا قد نستنبط من المصادر التاريخية والأدبية وجود سجاجيد إيرانية ثمينة في القرن الخامس الهجري في بلاط الدولة الغزنوية، ومع ذلك كله فإننا نستطيع أن نقول إن صناعة السجاد في إيران تطورت ببطء في العصر الإسلامي ولم تبلغ أوج عزها إلا في القرن العاشر بعد الهجرة ثم بدأت في الإضمحلال منذ نهاية القرن الحادي عشر بعد الهجرة .

---

(1) راجع مقال الدكتور أحمد زكى بك في ص ٥٦ و ٥٧ ، من عدد " القافة " الذي أشرنا إليه .

ولكننا نستطيع أن نعتبر نسج السجاد ، بالرغم من هذه الحياة القصيرة ، خير الصناعات التي تمثل العبقرية الفنية الإيرانية ، ولا غرو فقد كانت هذه الصناعة أعم وأكثر انتشارا ، ولا يعيبها في شئ أن أبطالها لم تردد الألسنة أسماءهم كما رددت أسماء الخطاطين والمذهبين والمصورين[١] .

وأكثر السجاجيد الإيرانية القديمة مستطيلة الشكل وألوانها هادئة تغلب عليها الزرقة والحمرة ، ونجد أن ما كان فيها من أصفر قد بهت بمرور الزمن وانكسرت حدته .

---

(١) لعل السبب في أن السجاجيد التي عليها أسماء صانعيها نادرة جدا هو اشتراك عدد كبير من الصناع في السجادة الواحدة فضلا عن اعتبار السجاد من الأثاث الضروري للقصور والبيوت والخيام ، فهو من هذه الوجهة سلعة تجارية ، ولكن الفن وحسن الذوق كانا حليفي الصانع الإيرانى في معظم منتجاته .

تقسيم السجاجيد الإيرانية وتاريخها

وقد اختلف رجال الفنون في تقسيم السجاجيد الإيرانية فبعضهم يقسمها باعتبار زخرفها ، بينما يذهب آخرون إلى تقسيمها بحسب مراكز صناعتها في إيران ، ولكن الوصول إلى هذا التقسيم الأخير ليس سهلا ميسورا ، لأن البيانات الصحيحة بهذا الشأن نادرة جدا ، فضلا عن أن المصانع في البلاد الإيرانية المختلفة كانت تقلد أي طراز ينال رواجا كبيرا ولو كان موطنه في بلد آخر[1]، وعلاوة على ذلك فإن مركز الصناعة قد يكون قرية وقع عليها الإختيار لسهولة الوصول إليها ، ولكثرة المواد الأولية حولها ، ولجودة مياهها ، بينما يكون تصميم السجاد وإعداد رسومه في مصانع البلاط بالعاصمة او في بلد كبير آخر ، فتكون العاصمة أو هذا البلد الآخر أعظم شأنا من القرية التي يكون العمل فيها مقصورا على النسج وتنفيذ ما تطلبه المراجع الفنية الرئيسية [2] .

ولا يجب أن ننسى أمرا يتعلق بطبيعة الفن الإسلامي عامة وهو أنه فن ملكي ارستقراطي ، فكانت المصانع المختلفة تقبل على إنتاج النوع الذي يحوز رضاء الشاه ، فيصعب أن ينسب هذا النوع إلى إقليم بالذات ، ولكن بعض الملوك ، كالشاه عباس مثلا ، كانوا يحرصون على

([1]) حقا إن صناع السجاد لم يتنقلوا بين المراكز الفنية انتقال غيرهم من الفنانين ، لأن جودة العمل لم تكن نتيجة عبقريتهم الفنية فحسب ، بل كانت تتوقف على أعوانهم وعلى المواد الأولية التي يشتغلون بها وعلى طبيعة الماء في الجهة التي يعملون فيها وما إفي ذلك مما لا يهل نقله .

([2]) نذكر في هذه المناسبة أننا لاحظنا في أوروبا ، ولا سيما في فرنسا ، أن بعض الناشرين في العواصم والمدن الكبرى يطبعون ما يصدرونه من المؤلفات في الريف أو في بعض المدن الصغيرة حيث يستطيعون الإطمئنان إلى حسن سير العمل فضلا عن رخص الأيدى العاملة .

أن تحتفظ مصانع كل إقليم بمميزاتها الخاصة ، ولعل هذا الحرص كان سببا في أن بعض المراكز الفنية مثل جوشقان قالى احتفظت بطابع خاص في كل ما أنتجته من السجاد .

وقصارى القول أنه من الممكن تقسيم السجاجيد الإيرانية إلى أنواع مختلفة بحسب زخارفها ، كما يمكن نسبة بعض الأنواع إلى مصانع بعض المدن الإيرانية المعروفة ، ولكن بعض المدن الأخرى لا يمكن أن تنسب إليها أنواع بالذات ، كما أن بعض الأنواع لا نستطيع نسبتها إلى أي مدينة بالذات .

وكان مؤرخو الفنون الإسلامية في بداية هذا القرن يميلون إلى نسبة بعض السجاجيد الإيرانية إلى عصر سابق بقرن أو قرنين عن العصر الذي تنسب إليه الآن، والحق أن معظم السجاجيد المصنوعة في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة يمكن تأريخها على وجه التقريب، وذلك بفضل بعض السجاجيد المؤرخة التي وصلتنا، وبفضل ما كتبه في وصف السجاجيد الإيرانية بعض الرحالة الغربيين، وما جاء عنها في البيانات التي كتبت عن الكنوز الفنية في بعض القصور والمجموعات الأثرية في القرون الماضية، وبفضل موازنة رسومها وزخارفها بما نعرفه في المؤرخ من المخطوطات والصفحات المذهبة والمنسوجات .

وفضلا عن ذلك فإن تصوير السجاجيد الإيرانية في اللوحات الفنية الأوربية عنصر له قيمته في تأريخها ، والمعروف أم أكثر السجاجيد التي رسمها المصورون الأوربيون في لوحاتهم الفنية من منتجات آسيا الصغرى ، ولكنت نعرف أيضا أن السجاجيد المصنوعة في شرق إيران والتي تنسب إلى هراة ، رسمت كثيرا في اللوحات الفنية الأوروبية التي ترجع إلى نهاية القرن السادس عشر الميلادي ، والنصف الأول من القرن السابع عشر .

على أن تأريخ السجاجيد الإيرانية ، على وجه عام ، أمر محفوف بكثير من الصعاب فإننا إذا أردنا الحكم بحسب الموضوعات الزخرفية وتطورها لم نجد النجاح حليفنا في كل الأحوال ، وحسبنا أننا نجد في السجادة الواحدة موضوعات زخرفية مختلفة في تطورها فيحملنا بعضها على تقديم تأريخ التحفة ويدفعنا البعض الآخر إلى تأخيره .

ومهما يكن من الأمر فإن أعظم السجاجيد الإيرانية شأنا ما يرجع إلى القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة ، وقد قدر الأستاذ بوب A.U. Pope عدد المحفوظ من هذه السجاجيد في المتاحف والكنائس والمجموعات الخاصة ، و الذي ظهر منها في أسواق السجاجيد الأثرية ، قدّره بزهاء ثلاثة آلاف سجادة كاملة .

السجاجيد ذات الصرة أو الجامة

وهي نوع من صناعة شمالي إيران ولا سيما في تبريز وفي قاشان، وترجع أحسن منتجاته إلى القرن العاشر الهجري ، وقد بدأ الإضمحلال يدب منذ القرن التالي .

وتتكون زخارف هذه السجاجيد من صرة أو جامة في الوسط ، ذات أشكال مختلفة أو فصوص ، وقد يمتد من طرفي الجامة الأعلى والأسفل موضوع زخرفي أو إناء معلق إلى جانبي السجادة ، وفي الأركان أرباع جامات ، وهذا النوع من الزخرفة عام في الفنون الإسلامية ، ولا سيما في جلود الكتب والصفحات الأولى المذهبة في المخطوطات ، وهو من أكبر الأدلة على غرام الفنانين المسلمين بالتوازن والتقابل في الرسم والزخرفة .

وأما أرضية هذا النوع من السجاجيد فكانت من رسوم الزهور والفروع النباتية المحورة أو السيقان ذات الزوايا ، فضلا عن رسوم السحب الصينية ، والأصفر والأبيض ، وامتازت تلك السجاجيد بأن لها إطارا ثانويا صغيرا داخل الإطار الخارجي ، ويمكننا أن نقول إن المعروف من السجاجيد ذات الصرة أكثر عددا من المعروف من سائر أنواع السجاجيد الإيرانية، وإن تلك السجاجيد كانت أبدع منتجات السجاجيد

في شمال غربي إيران حيث كانت البيئة وطبيعة البلاد في إقليم آذربيجان مرتعا للفنون الجميلة ولا سيما فن صناعة السجاد .

ومن المحتمل أنها كانت تفرش في المساجد لخلو معظمها من الرسوم الآدمية والحيوانية ، ولكن ثمة سجاجيد ذات جامة وفي زخارفها رسوم آدمية وحيوانية، مثل السجادة المشهورة في متحف بولدي بدزولي، ومن أبدع ما أخرجته مصانع السجاد في البلاد سجاجيد ذات جامة ومصنوعة من الحرير المحلى بالخيوط المعدنية، وتنسب السجاجيد الحريرية في أغلب الأحيان إلى مدينة قاشان .

وفي مجموعة سمو الأمير يوسف كمال جزء كبير من سجادة ذات صرة ، وأرضيتها حمراء في الوسط وزرقاء في الأركان ، أما الصرة فعلى هيئة مربع ذي أضلاع غير مستقيمة بل فيها انكسار هندسي ، وتكسر في هذه السجادة النفيسة زخارف المراوح النخيلية والسحب الصينية ، وأكبر الظن أنها من صناعة شمال غربي إيران في النصف الأول من القرن العاشر الهجري [١] (السادس عشر الميلادي) .

وقد تطورت السجاجيد ذات الجامة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر بعد الهجرة إلى طراز السجاجيد الحديثة التي تنسج في كرباغ و التي تشبه السجاجيد القديمة في الشكل والرسوم والألوان .

---

(١) أنظر A Survey of Persian Art ج ٦ ص ١١٧ .

السجاجيد ذات الزهريات

ويظن أنها كانت تصنع في الأقاليم الوسطى من إيران في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة ، وقد امتاز بها عصر الشاه عباس حتى أنها تنسب إليه في بعض الأحيان .

وقد غلبت هذه التسمية على هذا النوع من السجاجيد لأن في زخارفه رسوما تشبه الزهريات، وعلى كل حال فإن زخارفه كلها من الزهور وليس فيه زخارف تتوسط السجادة ، وإنما كل رسومه مرتبة في توازن حول محورها الأوسط وتمتاز السجاجيد ذات الزهريات بمتانتها، ودقة صناعتها، وكثافة وبرها، وضيق إطارها، وأرضيتها الزرقاء أو الحمراء، وبما فيها من معينات من سيقان الزهور والفروع النباتية والزهريات والزهور، والمراوح النخيلية بالمت، كما نلاحظ أن زخارفها غير متأثرة بأساليب المصورين والمذهبين والمجلدين، وأن الألوان التي استخدمت فيها مختلفة جدا وبراقة وغير هادئة ، أما في المساحة فإنها تمتاز بأنها طويلة بالنسبة إلى عرضها، فقد يبلغ طولها في بعض الأحيان ثلاثة أمثال عرضها.

السجاجيد ذات الرسوم الحيوانية

وأكبر الظن أنها من صناعة شمالي إيران في القرنين العاشر والحادي عشر يبعد الهجرة ، وهي إما تمثل مناظر صيد كالسجادتين

المشهورتين في متحف فينا ومتحف الفنون الزخرفية في باريس ، وإما تمثل رسوم حيوانات خرافية أو محورة عن الطبيعة ، وعلى أرضية مملوءة برسوم الزهور والنبات .

وقد أفلح بعض صناع السجاد في إكساب هذه الرسوم روحا وحياة وحركة دونها ما وصل إليه ألام المصورين والمذهبين .

ومن أجمل السجاجيد ذات الرسوم الحيوانية سجادة من الصوف محفوظة في المتحف المتروبوليتان وأصلها من ضريح الشيخ صفي الدين في أردبيل ، وقوام زخارفها رسم متكرر يمثل أسدا ونمرا يهاجمان حيوانا من حيوانات الصين الخرافية ، وإطار هذه السجادة مكون من فروع نباتية متصلة (أرابسك) وبينها رسوم سحب صينية (تشي) [1] .

وفي نفس المتحف سجادة حريرية بديعة تنسب إلى قاشان (انظر شكل ٦٦) ، وزخارفها الحيوانية في ستة صفوف ، نرى فيها الأسد والفهد والنمر والتنين والغزال ، وابن آوى والثعلب والأرنب على أرضية من الأشجار والزهور ، أما الإطار فمن مراوح نخيلية يحف بكل منها طائران بريان .

---

[1] أنظر A Survey of Persian Art ج ٦ ص ١١٧٧ .

السجاجيد البولندية

هي سجاجيد من الحرير محلاة بخيوط الذهب والفضة ، ولعلها من منتجات مصانع البلاط بإصفهان في نهاية القرن العاشر الهجري ، وبداية الحادي عشر ، وقد غلبت عليها هذه التسمية لأنها كانت تنسب إلى بولندة حينا من الزمن .

أما زخارفها فخليط من زخارف الأنواع الأخرى من السجاجيد الإيرانية ، وألوانها غنية ، وفي أكثر الأحيان لا تكون الأرضية كلها ذات لون واحد، بل تكون السجادة ذات ارضيات مختلفة الألوان ، وأهم الألوان المستخدمة في السجاجيد البولندية هي الصفر الفاتح والأخضر الباهت والبرتقالي والأزرق الفيروزجي والأحمر القرمزي ، ولم يكن هذا النوع دقيق الصناعة ولذا كانت اكثر النماذج الباقية في حالة غير جيدة .

ومن أقدم السجاجيد البولندية المعروفة واحدة بين الكنوز الفنية في كاتدرائية سان مارك بمدينة البندقية ، أهداها سفير الشاه عباس إلى حاكم البندقية (الدوج) سنة ١٦٠٣ م ، كما نعرف أيضا أن بعثة من شاه إيران أهدت إلى دوق هولشتابن جوتورب سنة ١٦٣٩ ست سجاجيد " بولندية " نفيسة ، بينها سجادة التتويج المشهورة والمحفوظة الآن في قصر روزنبرج بمدينة كوبنهاجن ، ولذا فإن المرجح أن هذه السجاجيد البولندية ذات الألوان الرقيقة والأرضية الفضية أو الذهبية

التي تلائم الذوق الغربي، كانت تصنع في إيران لتهدى إلى الملوك والأمراء في الغرب[1].

السجاجيد المزخرفة برسوم الحدائق

كانت تصنع في شمالي إيران في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة ، ولكن في المصادر التاريخية أن كسر الأول (٥٣١ – ٥٧٩ م) كان يملك سجادة نفيسة عليها رسم صادق لروضة غناء أما السجادة التي كانت في قصر كسرى الثاني بالمدائن ثم وقعت غنيمة في يد العرب الفاتحين ، فقد أطنب المؤرخون في وصف حديقتها وأشجارها وقنواتها وطيورها وزهورها .

وعلى كل حال فإن زخارف هذه النوع من السجاجيد تبدو كأنها خريطة أو مصور لحديقة ، يبين طرقاتها وأقسامها ومجاري المياه فيها فضلا عما فيها من النبات والزهور .

والواقع أن حب الحدائق والزهور من أبين الصفات في الفن الإيراني، وأن الزهور والنباتات تزين أرضية أكثر أنواع السجاجيد المعروفة[2]، ولم يكن غير طبيعي عند الإيرانيين أن تكون الحدائق

---

(1) أنظر Loan Exhibition of Persian rugs of the so-called Polish type, New York ,(The Metropolitan museum of Art) New York-١٩٣٠.

(2) من أبيات الشعر المكتوبة على السجادة المحفوظة في متحف بولدى بدزولى والتي مر ذكرها بيت الشعر الأتى :

بوستا تيست براز لاله وكل * زان سبب كرده دروجا بليل

ومعناه : إنها (السجادة) حديقة ملاي بالسوسن والورد ولذا اتخذها البلبل سكنا له .

والزهور في السجاجيد ميدانا للحيوانات المختلفة كالأسد والفهد والنمر والغزال والثعلب وحمار الوحش، فضلا عن الطيور ، والحيوانات الخرافية التي يرجع معظمها إلى الأساليب الفنية والأساطير السائدة في الشرق الأقصى .

وأقدم المعروف من السجاجيد المزخرفة برسوم الحدائق واحدة محلاة بخيوط الذهب والفضة ومحفوظة في مجموعة فيجدور في فينا وترجع إلى نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ، ولكن أكثر النماذج المعروفة ترجع إلى القرن الثاني عشر الهجري .

وأكبر الظن أن هذه السجاجيد كانت تصنع لتهدى إلى ملوك أوربا وأمرائها ، وكانت تدخل في نسجها خيوط الذهب والفضة .

السجاجيد المزخرفة برسوم الزهور

كانت تصنع في خراسان ، وتنسب في أكثر الأحيان إلى هراة ، ومعظمها يرجع إلى القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة ، وقوام زخارفها فروع نباتية ومراوح نخيلية (بالمت) ورسوم سحب صينية ، وقد جاءت هذه السجاجيد في بعض اللوحات الغربية من القرن السابع عشر الميلادي ، والأرضية في معظم السجاجيد المنسوبة إلى هراة حمراء اللون بينما الإطار أخضر ، ونلاحظ في سجاجيد هراة المصنوعة في القرن الحادي عشر الهجري أن رسوم المراوح النخيلية فيها أكبر وأنها

تشتمل فضلا عن الزخارف المعروفة في القرن السابق على وريقات طويلة مقوسة وانها أقل دقة في الصناعة وانسجاما في الألوان .

ولا عجب في أن تكون خراسان مركزا عظيما من مراكز صناعة السجاد ، فقد كان هذا الإقليم في طليعة الأقاليم الإيرانية في الأدب والسياسة والفن ، وقد ازدهرت فيه منذ القرن الخامس الهجري أساليب فنية في عصر الدولة الغزنوية والعصور التالية ، وكانت هراة مركزا عظيما من مراكز الثقافة الإيرانية ، فضلا عن أن هذا الإقليم امتاز بصفوه الطيب وأصباغه الصالحة .

سجاجيد الصلاة

كانت تصنع في شمال غربي إيران ، ولا سيما في تبريز ، وامتازت بالآيات القرآنية المكتوبة بالخط النسخي والكوفي والنستعليق في أرضية السجادة وفي مناطق تحف بها ويتوسط السجادة رسم عقد يمثل المحراب، ومعظم المعروف من هذا النوع لم يكن غاية في الجمال والإبداع ، لأن الفنان لم يفلح تماما في أن يستخدم الكتابة عنصرا زخرفيا متقنا .

وأبدع النماذج المعروفة من هذا الطراز سجادة حريرية محلاة بخيوط معدنية وترجع إلى نهاية القرن العاشر الهجري ، وقد كانت في

مجموعة السيدة بارافيتشينى ثم اشتراها حضرة صاحب السموّ الأمير يوسف كمال .

وصفوة القول أن السجاد كان للإيرانيين ميدانا واسعا لإظهار تفوقهم في اختيار الألوان ، وقد بلغ ما استخدموه منها في بعض الأحيان زهاء عشرين لونا في السجادة الواحدة ، ومع ذلك فقد أصابوا أبعد حدود التوفيق في ترتيبها ، بحيث تكون السجادة وحدة متماسكة في ألوانها ، وكانت مصانع البلاط تبذل الجهود الوافرة في إنتاج السجاجيد التي تمتاز عن سائر الأنواع المعروفة و التي تبعث العجب بجمالها وحسن تنسيقها وإبداع مادتها وزخارفها .

والظاهر أن السجاجيد الإيرانية لم تكن تصنع كلها لتفرش على الأرض فإننا نرى في صور المخطوطات رسوم بعض السجاجيد المعلقة أو التي تظل مجلسا من المجالس ، وقد كان تعليق السجاجيد في الحفلات امرا معروفا في أوروبا في عصر النهضة ، كما أننا لا تزال نرى أثره حتى اليوم في تعليق الأبسطة الثمينة من الشرفات التي يطل منها الملوك أو رؤساء الحكومات على الشعب او يستعرضون منها جيوشهم أو فريقا من رعاياهم .

وفي مصر مجموعة ثمينة جدا من السجاد الإيراني تعد من أكمل مجموعات العالم في هذا الميدان ، و هي للدكتور على باشا إبراهيم

عميد كلية الطب وقد قضى في جمعها السنين الطوال ، وبذل النفقات الطائلة ، وفي الحق أن كثيرا من سجاجيد هذه المجموعة لا نظير له إلا في قليل جدا من المتاحف او المجموعات الخاصة الأوروبية ، ولذا كانت كعبة الأخصائيين في الفنون الإسلامية ، يحرصون على مشاهدتها كلما القوا عصا التسيار في مصر ، فضلا عن أن بعض التحف من هذه المجموعة قد عرض في أعظم المعارض الدولية للفن الإيراني أو الفنون الإسلامية .

أما دار الآثار العربية فليست غنية جدا في السجاد الإيراني النفيس لأنها لم تبدأ في العناية بجمعه إلا في السنوات الأخيرة ، ولعل أبدع ما فيها سجادة من الحرير الموشى بالذهب والفضة ترجع إلى نهاية القرن العاشر الهجري وتتكون زخارفها من السيقان والفروع النباتية الدقيقة المتصلة بخطوط متعرجة على شكل السحب الصينية (تشي) ، ويتوسط هذه السجادة جامة كبيرة ذات فصوص عديدة ، أما الإطار فيتكون من خمس مناطق غير متساوية في العرض ، وأعرضها المنطقة الثانية من الخارج وبها بحور فيها كتابات[1] وأكبر الظن أن هذه التحفة من صناعة شمال غربي إيران ، وقد أهداها إلى الدار حضرة صاحب السموّ الأمير يوسف كمال .

---

(1) أنظر WIET, GASTON : L'Exposition persane de ١٩٣١ ص ٨٨ ، ولوحة ٤٤ .

كما أن في دار الآثار جزءا من سجادة نفيسة مصنوعة من الصوف وقوام زخارفها زهور كبيرة محورة ومنسقة وبعيدة عن الطبيعة وذات ألوان متعددة على أرضية ذات لون أزرق قاتم ، وهذه القطعة من أجمل التحف المعروفة من السجاجيد " ذات الزهريات " [1] .

وفي الدار ، عدا ذلك ، سجاجيد إيرانية أخرى ، ولكنها من صناعة القرنين الثاني عشر والثالث عشر بعد الهجرة .

---

(1) المصدر السابق .

الخزف

كانت صناعة الخزف من أهم الميادين التي حاز فيها الإيرانيون المكانة الأولى بين الأمم الإسلامية ، وقد ساعدتهم على ذلك العجينة التي امتازت بها بلادهم ، والتي تصلح بنوع خاص لصنع الأواني الخزفية، فيسهل تشكيلها وحفر الزخارف فيها أو طبعها ، كما تمتاز برقتها وقلة وزنها .

وليس من شك في أن هذه الصناعة بلغت على يد السلاجقة والمغول بين القرنين السادس والثامن بعد الهجرة ، غاية الإتقان في الهيئة والزخرفة اللتين تدلان على أوفر قسط من الخيال السعيد والذوق السليم، وإن صح لدى بعض الخبراء أن الأواني الإغريقية في عصرها الذهبي كانت في الهيئة والأناقة آية دونها كل الأواني الأخرى ، وإن صح لدى آخرين أن الخزف الذي صنع في الشرق الأقصى ليس له نظير في الظرف والرونق ، فإن فرقا ثالثا من الخبراء والهواة يرون في تلك الأواني الإغريقية والصينية جمودا ، ودقة آلية في الشكل ، وثقلا ، لا يرونه في الخزف الإيراني ، فيحكمون له بالتفوق والسمو على سائر أنواع الخزف.

وعلى كل حال فقد امتازت التحف الخزفية الإيرانية في العصر الإسلامي بجمال الشكل وتناسق النسب ، وبريق الطلاء الزجاجي ،

وإبداع الزخارف وتنوعها [١]، فضلا عن تنوع الأشكال نفسها [٢]، ومناسبة الزخارف لمادة التحفة وشكلها ، ولا غرو فقد كانت لإيران منذ العصور القديمة تقاليد قديمة في صناعة الخزف كما يظهر من القطع الخزفية التي كشفت في نهاوند و التي تزينها زخارف هندسية جميلة ، ثم كان عصر الكيانيين وصارت الجدران المصنوعة من الآجر تغطى – كما في قصر مدينة السويس – بطبقة من المينا ، يمكن أن نعدها الخطوة الأولى في تزيين الجدران ، التي لا قدر لها في العصر الإسلامي أن تكسى بألواح القاشاني وأجزاء الفسيفساء الخزفية .

وفي العصر الساساني ازدهرت صناعة الخزف كما ازدهرت الفنون الأخرى ، ولما انتشر الإسلام في إيران بدأت هذه الصناعة في التطور التدريجي حتى تخلت عن قسط كبير من الأساليب الفنية الساسانية وطبعت منتجاتها بطابع يجمع بين العناصر الزخرفية الإسلامية وبين ما ورثه الصناع من أساليب إيرانية ، على أننا لا نعرف كل ما نريد عن الخزف الإيراني في فجر الإسلام مع أننا نعرف عنه في ذلك العصر أكثر مما نعرف عن أي ميدان آخر من ميادين الفن الإيراني في العصر

([١]) الواقع أن الرسوم والزخارف على الأوانى الخزفية الإيرانية أقدم من الصور التي نعرفها في المخطوطات ، ولا شد أن الصور المرسومة على بعض الأوانى من القرون الأولى بعد الإسلام تدل على ذوق فنى ودقة في الصنعة ، وتعد وثائق ثمينة في دراسة تطور التصوير الإسلامي بوجه عام ، وحسبنا أن ندرس الصور المرسومة على الخزف المصنوع في مدينة الري لنستنبط شيئا كثيرا عن الحياة الإجتماعية في ذلك العصر وعما كان يستخدمه القوم من أثاث وما يلبسونه من منسوجات .

([٢]) استعمل الإيرانيون الخزف في صنع شتى الأوانى والتحف ، من أكواب وسلطانيات وأباريق وفناجين وبرنيات وقوارير ومسارج وأقداح وكؤوس وصحون مختلفة الشكل والعمق ، وأزيار وعلب ومباخر وشماعد وبيوت للطيور ومساند للأقدام ، وغير ذلك من الأوانى والتحف ، فضلا عن التماثيل الصغيرة .

نفسه ، لأن العمائر التي ترجع إلى ما قبل القرن الخامس الهجري تعد على أصابع اليد الواحدة ، والصور أو النقوش التي صنعت قبل القرن السابع الهجري نادرة جدا ، وأقدم السجاجيد التي نعرفها ترجع إلى القرن التاسع ، ولكن لدينا من التحف الخزفية ما يرجع إلى القرن الثاني وما بعده.

على أن أعظم ما وفق إليه الخزفيون الإيرانيون في الإسلام هو إتقان أنواع الطلاء المختلفة ثم إبداع الألوان الفاخرة وتنويعها ، وامتازت بعض المراكز الفنية وبعض البلاد بإيثار بعض الألوان على غيرها .

واستخدم هؤلاء الخزفيون شتى الوسائل في زخرفة منتجاتهم ، فكانوا يضغطون باليد على العجينة اللينة لتهيئة حافتها أو تكوين بعض العناصر الزخرفية فيها ، وكانوا يحفرون الرسوم بطرق مختلفة وفي عمق متنوع ، ويشكلون الزخارف البارزة تشكيلا دقيقا وجميلا ، كما كانوا في بعض الأحيان يخرمون جدران الأواني ويغطون الخروم بالطلاء فتبدو شفافة ، وذلك كله فضلا عن تزيين التحف بالرسوم ذات اللون الواحد أو المتعددة الألوان ، فوق الطلاء أو تحته ، وكان التذهيب والبريق المعدني يكسبان التحف نضارة عجيبة .

ومن الموضوعات الزخرفية التي استخدمها الإيرانيون في الخزف الرسوم الهندسية ولا سيما المناطق والدوائر والعقود المتشابكة ، والطيور

المتقابلة أو المتدابرة ، والحيوانات التي تحيط بها الفروع النباتية والوريقات والزهور ، فضلا عن الرسوم الآدمية [1] ، ولعل معظمها يمثل مناظر البلاط وحفلات الطرب فيه ، أو مناظر القصص المختلفة في الشاهنامه او بعض مناظر الحياة الإجتماعية ، كرسم الدراويش الراقصين، على السلطانية المحفوظة في متحف اللوفر[2].

دراسة الخزف الإيراني

لا تزال دراسة الخزف الإسلامي في إيران أمرا عسيرا ، حقا إن لدينا بعض القطع المؤرخة[3] أو التي عليها إمضاء صانعيها [4] وإننا مخطوطا في استانبول يبحث جزء منه في صناعة الخزف وقد ألفه عالم من قاشان سنة ٧٠٠ هـ -١٣٠١م[5] ، فضلا عن أننا نستطيع أن نستنبط بعض البيانات من عجينة التحف ونوع طلائها وشكل قاعدتها ودقة صناعتها ، ولكن هذا كله غير كاف للوصول إلى نتائج حاسمة في تقسيم التحف الخزفية الإيرانية ومعرفة تاريخ صناعتها والمراكز الفنية التي تنسب إليها .

---

(1) وأكبر الظن أن التحف الخزفية النفيسة ذات الزخارف الآدمية والحيوانية والكتابية البديعة لم تكن من صناعة الخزفيين فحسب بل كان يشترك معهم في إتمامها فنانون أخصائيون في النقش وفي الحفر وفي كتابة الخط الجميل وفي دهن التحفة بالطلاء المطلوب .

(2) أنظر A Survey of Persian Art ج٢ لوحة ٥١٨ .

(3) أنظر A Survey of Persian Art ج٢ ص ١٦٦٧ – ١٦٩٦ .

(4)أنظر A Survey of Persian Art ج٢ ص ١٦٦٦

(5) راجع كتابنا " الفن الإسلامي في مصر " ج ١ ص ١٠٥ – ١٠٦ .

والواقع أننا لا نزال في دراسة الخزف نعتمد على الحفائر اعتمادا كبيرا ، فإننا نعرف أن وجود قطع خزفية أصابها التلف في القرن بسبب شدة الحرارة أو عدم كفايتها ، أو بسبب التصاق القطع بعضها ببعض أو بسبب آخر ، كل هذا يدل على أنها من صناعة المكان الذي يعثر عليها فيه ، لأنه ليس معقولا أن يتجر القوم بمثل هذه القطع او يجلبونها من مكان إلى آخر ، ولكننا لا نستطيع – لسوء الحظ– أن نذهب إلى أن كل الحفائر التي قام بها المنقبون عن الآثار في إيران كانت منظمة ويمكن الإطمئنان إلى نتائجها ، وفضلا عن ذلك فإن كثيرا من المراكز الفنية لم تقم فيها أي هيئة بحفائر علمية بعد .

ومهما يكن من الأمر فإن مؤرخي الفنون الإسلامية يسيرون في تقسيم الخزف الإيراني على أساليب شتى ، فبعضهم يقسمه بحسب عصوره، ويقسمه فريق آخر بحسب المراكز الصناعية التي يرجح نسبته إليها، كما يقسمه فريق ثالث بحسب نوع صناعته وزخارفه، ولعل الأصلح اتباع التقسيم الأول ومعرفة التحف الخزفية التي تنسب إلى القرون الأولى بعد الهجرة، ثم تلك التي ترجع إلى العصور الوسطى الإسلامية ، وأخيرا ما صنع منذ القرن التاسع الهجري ، وقد نستطيع بعد ذلك أن نصل في كل قسم من هذه الأقسام الثلاثة إلى تحديد الإقليم الذي صنعت فيه التحفة وإلى تقسيم التحف مرة أخرى بحسب أسلوبها الصناعي، أما تحديد التاريخ فإننا نوفق إليه بوساطة دراسة الزخارف وتطورها، والحكم على طراز الكتابة ، فضلا عن الإهتداء بالقطع المؤرخة

التي نعرفها منها حتى الآن زهاء مائتين ، يرجح أقدمها إلى سنة ٥٦٢ هـ - ١١٦٦ م .

الخزف الإيراني في فجر الإسلام

لسنا نعرف تماما كيف كانت صناعة الخزف وزخارفه في القرن الأول ونصف القرن الثاني بعد الهجرة ، ومن أقدم التحف التي وصلتنا في هذا الميدان ما عثرت عليه البعثة الألمانية في حفائر المدائن (اكتيسيفون) من خزف غير مدهون وآخر ذي طلاء أخضر ، فضلا عن الخزف ذي البريق المعدني ، كما عثر في إقليم خوزستان على مجموعة خزفية من أزياء كبيرة، بعضها ذو طلاء وبعضها لا طلاء له[١]، أما الزخارف فمطبوعه ، وساسانية الطراز ، وقوامها في أكثر الأحيان شريط من رسوم الحيوانات ، ولكننا نعرف أن صناعة الخزف في نهاية القرن الثاني وفي القرن الثالث بعد الهجرة بدأت في الإزدهار، متأثرة بالأساليب الفنية التي أخذها الشرق الأدنى عن الصين في تلك الصناعة[٢]، ولا غرو فقد كانت بلاد الجزيرة تجلب الخزف الصيني منذ العصور القديمة ، وقد عثر المنقبون عن الآثار في المدائن (اكتيسيفون) وفي سامرا على كميات وافرة من هذا الخزف .

---

(١) أبدعها زير في مجموعة نيجات ربى ، أنظر الشكل ٧٤ .

(٢) أنظر كتابنا " كنوز الفاطميين " ص ١٦٥ – ١٧٢

خزف بلاد ما وراء النهر

كانت بلاد ما وراء النهر وبلاد التركستان إيرانية بحته إلى القرن الخامس الهجري ، بل كانت في عصر الدولة السامانية من أزهر الأقاليم الإسلامية ، فكان بلاط هذه الدولة في سمرقند محط رحال العلماء والأدباء وموطن النهضة الإيرانية الأولى ، وذاع صيت بخاري وسمرقند في العالم الإسلامي كله .

ومن خير الأدلة على مدنية تلك البلاد في القرون الأولى بعد الإسلام ما أنتجته من تحف خزفية تمتاز ببساطتها واتزانها مع جمال ألوانها وإبداع زخارفها ذات المسحة الفنية الممتازة ، ولا عجب فإن صناعة الخزف فن قديم في هذا الإقليم ، وأكبر الظن أن مركزها كان في مدينة شاش (طقشند الحالية) التي كتب المقدسي عن جودة ما كانت تصدره من خزف ، ومدينة افراسياب التي عثر فيها المنقبون عن الآثار على كميات وافرة من الخزف محفوظة الآن في متاحف سمرقند والهرميتاج وفكتوريا والبرت وفي برلين ، ومعظم هذا الخزف ذو أرضية سوداء أو سمراء ، وعليها زخارف يبدو فيها التأليف الحسن ويظهر فيها لون أحمر لا نكاد نراه في سائر أنواع الخزف الإيراني ، وقوام هذه الزخارف رسوم نباتية ومراوح نخيلية (بالمت) ورسوم طيور كالبط والبجع ثم زخارف بالخط الكوفي الجميل (انظر شكل ٧٥ وشكل ٧٦) تمتاز كلها بدورانها حول مركز واحد ، مما يكسبها شيئا من الحركة والخفة .

الخزف الأبيض ذو النقوش الزرقاء والخضراء

وهذا ضرب من الخزف عثر على كمية منه في أطلال سامرا ، فنسب في بداية الأمر إلى هذه المدينة ، ولكن وجدت منه نماذج أخرى في أطلال مدن إيرانية ولا سيما الري وساوه وقم ، والمرجح الآن أنه من صناعة إيران ، وأنه انتشر منها إلى سائر أنحاء الشرق الأدنى حتى لقد وجدت بعض قطع منه في أطلال الفسطاط [1] ، وقد لوحظ في بعض الأحيان اختلاف العجينة المصنوع منها مما يدل على أن إنتاجه لم يكن مقصورا على إقليم واحد ، بل كان موزعا على مراكز فنية متعددة .

وأكبر الظن أن هذه الخزف كان منتشرا بين القرنين الثالث والخامس بعد الهجرة ، كما يدل وجوده في أطلال سامرا التي هجرت سنة ٢٧٠ هـ – ٨٨٣م ، وأسلوب الخط في الكتابات التي توجد على بعض قطع منه ، و التي يمكن نسبتها إلى نهاية القرن الرابع الهجري .

ومعظم منتجات هذا النوع من الخزف سلطانيات أو صحون غير عميقة وبها حافة منبسطة وقاعدة منخفضة جدا ، مما يجعل وضع السلطانيات أو الصحون في بعضها وإعدادها للتجارة والأسفار أمرا ميسورا ، أما الزخارف فبعضها هندسي ، كالمثلثات والدوائر ، والمثلثات المتداخلة والمتصلة على هيئة "خاتم سليمان" ، وبعضها نباتي كأوراق

---

(1) في معهد الفن بمدينة شيكاغو سلطانية يقال إنها وجدت في الفسطاط .

المراوح النخيلية (البامت) والوريدات، وبعض رسوم أخرى كالنخلة المرسومة في سلطانية جميلة محفوظة الآن بالمتحف الأهلي في طهران (انظر شكل ٧٥) ، وقد نرى على بعض الأواني من هذا الخزف كتابات تسير في عرض الإناء من طرف إلى آخر أو ترسم في قاعدته على هيئة مربع، كما نرى أن عددا من الأواني ليس عليه من الزخارف إلا أربع مناطق من البقع الزرقاء والخضراء ، وعلى بعض القطع إمضاءات مثل : "عمل الأحمر" و "عمل كثير بن عبد الله" و "عمل أبى خالد" وكلها على قطع وجدت في أطلال سامرا(١).

الخزف ذو البريق المعدني

ومما زاد الخزف الإيراني نضارة وجمالا ما وصل إليه المسلمون في إكسابه بريقا معدنيا يختلف لونه بين الأحمر النحاسي والأصفر الضارب إلى الخضرة ويغنيهم عن الأواني الذهبية والفضية التي كان رجال الدين في الإسلام يكرهونها لما تدل عليه من ترف وإسراف(٢)، وقد عثر المنقبون على نماذج من الخزف ذي البريق المعدني في إيران والعراق ومصر وإفريقية والأندلس ، واختلفوا في موطن صناعتها ، فنسبها بعضهم إلى إيران ، ونسبها آخرون إلى مصر ، ونسبها الألمان من رجال الآثار

(١) أنظر الفصل الذي كتبه الأستاذ هرتزفلد عن " الكتابات " في مؤلف الأستاذ زرة عن خزف سامرا Die Keramik von Samarra ص ٨٢ .
(٢) انظر البخاري ، وانظر أيضا صحيح مسلم ، باب تحريم استعمال أوانى الذهب والفضة في الشرب وغيره على الرجال والنساء .

الإسلامية إلى العراق ، ويميل كثيرون من الأخصائيين في الوقت الحاضر إلى الأخذ بهذا الرأي الأخير [1] .

والحق أن هذه الصناعة وجدت في إيران والعراق ومصر، في فجر الإسلام ، وأننا لا نملك من الأدلة ما يجعلنا ننسب ابتاعها إلى قطر من هذه الأقطار الإسلامية، ولكن وجودها في إيران منذ العصور الإسلامية الأولى ثابت بأدلة قوية، فقد عثر في أطلال بعض المدن الإيرانية على قطع خزفية ذات بريق معدني وعليها إمضاء صانعيها، وتدل أسماؤهم التي تغلب عليها المسحة الإيرانية على أنهم من إيران نفسها مما يحمل على ترجيح كون هذه القطع الخزفية مصنوعة في إيران وليست واردة من الخارج، وفضلا عن ذلك فقد وجد في أطلال مدينة ساوه قطعتان تالفتان في الفرن، كما وجدت البعثة الفرنسية في مدينة السوس قطعا أخرى تالفة وأطلال فرن خزفي وحوامل من التي توضع عليها الأواني لإحراقها في الفرن، بل إن بعض هذه الحوامل عليه آثار المادة المكونة للبريق المعدني، ويجدر بنا ألا نغفل هنا ما كتبه المؤرخون والجغرافيون المسلمون عن شهرة بعض البلاد الإيرانية في إنتاج الخزف اللامع المذهب.

وأصحاب النظرية القائلة بنسبة ابتداع البريق المعدني إلى الإيرانيين يحتجون بأن إيران كانت في القرنين الثاني والثالث بعد الهجرة

---

(1) راجع كتابنا " كنوز الفاطميين " ص ١٤٨ وما بعدها ، وكتابنا " الفن الإسلامي في مصر " ج١ ص ١٠١ وما بعدها .

قد قطعت شوطا بعيدا في سبيل الحضارة الإسلامية وكانت لها صناعة خزفية زاهرة ، وبأن ما وجد فيها من الخزف ذي البريق المعدنى أكثر مما وجد في العراق ، فضلا عن أنه وجد في مراكز فنية مختلفة ومتباعدة ، بينما لم يوجد بالعراق إلا في سامرا ، ثم إن أبدع أنواع الخزف ذي البريق المعدني عثر عليها بإيران ، في مدينتى الري وساوة والحق أن الأدلة التي يسوقها القوم لنسبة الفضل في ابتداع البريق المعدني حجج معقولة إلى حد كبير .

ومهما يكن من الأمر فإن البريق المعدني الذي نعرفه في الخزف الإسلامي ذهبي اللون في درجات مختلفة ، وتنقسم النقوش ذات البريق المعدني إلى أقسام ثلاثة ، الأول نقوش ذهبية اللون على أرضية بيضاء ، والثاني نقوش متعددة الألوان، صفراء وسمراء وزيتونية على أرضية بيضاء، ويتطلب إنتاج الأواني ذات البريق المعدني إحراقها إحراقا أوليا بعد تمام عملية التجفيف ، ثم طلاءها بالدهان أو المينا ، وهي المادة الزجاجية التي تطلى بها الأواني الخزفية المحروقة إحراقا أوليا ، ثم ترسم النقوش فوق الدهان بطبقة دقيقة من الأملاح المعدنية ، وتحرق بعد ذاك في فرن خاص إحراقا نهائيا في درجة حرارة منخفضة .

ولا يجب أن ننسى أن الخزف ذا البريق المعدني هو أقدم أنواع الخزف الإسلامي التي نرى عليها نقوشا آدمية ، وبعض هذه النقوش يدل على براعة نسبية في الرسم وعناية بالخطوط التي تكسب الصورة مسحة

خاصة وذاتية قوية ، وحسبنا الصحن الموجود في مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم في القاهرة [١] (انظر شكل ٧٩)، وبريقه المعدني ذهبي اللون على أرضية بيضاء منقطة ويتوسطها رسم شخص يعزف على الجيتار، وله قلنسوة مدببة وشارب رفيع ، وفي نفس المجموعة صحن آخر عليه رسم سيدة .

ومن أبدع التحف الخزفية من هذا النوع كأس في مجموعة الفونس كان ، عليها رسم رجل ذي قبعة مدببة ومنتهية بزخرفة تشبه ذيل السمكة وفي يده راية كبيرة وخلفه رسم طاووس [٢] .

ويدل رسم الصور الآدمية في التحف التي نعرفها من هذا الخزف ذى البريق المعدني على أن الفنانين لم يصلوا بعد إلى حد الإتقان في هذا الميدان ، على عكس ما أدركوه في الرسوم الزخرفية عامة وفي بعض رسوم الحيوان والطيور ، بل الحق أن معظم رسومهم الآدمية ذات تعبير قوى ولكنها بسيطة وتشبه رسوم الأطفال ، ومن أبدع النماذج ذات الزخارف المستمدة من عالم الطير كأس في مجموعة برانجوين بمتحف فتزويليام في مدينة كمبردج ، فإن على هذه الكأس رسم طاووس جميل ، يدل بإتقانه ، وبمناسبته أرضية الكأس ، وبروحه الزخرفية البديعة على توفيق الفنان الذي رسمه توفيقا لا حد له (انظر شكل ٧٧) .

---

(١) أنظر A Survey of Persian Art ج٥ لوحة ٥٩٧ .
(٢) أنظر شكل ٨٠

ويمكننا أن ننسب هذا الخزف ذا البريق المعدني إلى القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة ، على أننا لا نستطيع أن ننسب أي قطعة معينة إلى فترة محدودة في هذين القرنين ، اللهم إلا إذا راعينا إتقان الرسم وموافقته لسطح الإناء ، وإبداع الألوان ، وما إلى ذلك من دقة الصناعة والزخرفة مما يحمل على نسبة التحفة إلى فترة معينة متأخرة ، كمل فيها تطور الصناعة واستقرت أصولها وقواعدها [١] ،

وثمة مجموعة من لوحات القاشاني ذي البريق المعدني ، صنعت بمدينة قاشان في بداية القرن السادس الهجري ، وتشبه في رسومها الأواني الخزفية التي تحدثنا عنها في السطور السابقة ، حتى ليمكننا أن نتساءل عما إذا كانت صناعة القاشاني ذي البريق المعدني في قاشان ليست وليدة الصناعة التي ازدهرت في القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة.

---

(١)أنظر A Survey of Persian Art ج٥ لوحة ٥٧٥ ـ ٥٧٩ .

تقليد الخزف الصيني

قلد الخزفيون المسلمون في القرن الثالث الهجري بعض أنواع الخزف الوارد من الشرق الأقصى ، وعلى رأس هذه الأنواع طراز امتاز بدهانات متعددة الألوان كانت تغطى سطح الإناء على النحو المعروف في ضرب مشهور من الخزف كان يصنع في الصين في عهد أسرة "تنج" (١) ٦١٨ – ٩٠٦ م ، وقد أتقن المسلمون تقليد هذا الخزف حتى لقد يصعب في بعض الأحيان ان نميز لأول وهلة القطعة الصينية الأصيلة من تقليدها المصنوع على يد الخزفيين المسلمين ، وقد عثر المنقبون عن الآثار على قطع من هذا النوع في الري والسوس واصطخر وساوخ وفي بعض البلاد بإقليمى مازندران وتركستان .

والألوان المستعملة في هذا الخزف كثيرة وجميلة ، ويسودها الأسمر والأصفر والأخضر ، وقد نرى بعض زخارف من دوائر ورسوم نباتية محفورة تحت الدهان ، ولكنها لا تظهر بوضوح ، لأن أول ما يلفت النظر في هذا الخزف هو ألوانه المختلطة البديعة ، وأكبر الظن أنه يرجع إلى القرنين الثاني والثالث وفي بعض الأحيان إلى القرن الرابع بعد الهجرة.

---

(١) المصدر السابق ج ٥ ، لوحات ٥٦٨ – ٥٧٠ .

ومن أنواع الخزف الصينى الأخرى التي قلدها المسلمون الخزف الأبيض التام، فكانوا يصنعون منه الصحون والسلطانيات ذات الحافة المشطورة بأقواس متقابلة[1]، وقد وفق بعض الخزفيين في إتقان هذا التقليد .

وقصارى القول أن الإيرانيين قلدوا بعض أنواع الخزف الصيني ، ثم تطورت منتجاتهم في هذا الميدان فوصلوا إلى أصناف مختلفة لا محل لشرحها هنا .

الخزف ذو الزخارف المحفورة تحت الدهان

ومما صنعه الخزفيون الإيرانيون في القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة نوع من الخزف يمتاز بزخارفه " المحزوزة في عجينة الإناء بأسلوب يذكر بالحفر في المعادن ، وأكبر الظن أن صناعته لم تنتشر إلا بعد أن هجر الخليفة العباسي مدينة سامرا ورجع إلى بغداد سنة ٢٧٠ هـ – ٨٨٣ م ، لأن المنقبين عن الآثار لم يعثروا في أطلال سامرا على قطع هذا الخزف .

ومعظم زخارف هذا النوع دوائر وأجزاء من دوائر متشابكة ومتصلة وقد يكون فيها رسوم حيوانات أو طيور ، فضلا عن الوريدات وأوراق الشجر ، ولعل أشهر التحف الخزفية من هذا الطراز سلطانية في

([1]) المصدر نفسه ، لوحة ٥٨٩ .

القسم الإسلامي من متاحف الدولة ببرلين [1] ، وسلطانية أخرى أخرى كانت سابقا في مجموعة بوتييه [2] ، وسلطانية ثالثة كانت سابقا في مجموعة فينيه وتمتاز بزخرفتها التي تمثل قرص الشمس في الوسط ويحيط به رسوم أربعة معابد نار ، حور اللهيب فوقها عن طبيعته فظهر على هيئة جزء من ورقة شجر [3] .

وثمة قسم من هذا النوع يرجح أنه من صناعة مدينة آمل ويمتاز بأن زخارفه مرتبة في مناطق مكونة من دوائر ذات مركز واحد ، وأبدع النماذج المعروفة من هذا القسم سلطانية محفوظة في المتحف البريطاني ، تختلف فيها هذه المناطق ، مساحة وزخرفة .

وفي معهد الفن بشيكاغو إناء على هيئة قمع فوق قاعدة نصف كروية ، ويمتاز بأنه مؤرخ وعليه إمضاء صانعه "يحي" ، ولكن التاريخ غير كامل ، لأن رقم المئات غير موجود، فكل ما نستطيع قراءته هو ٨٣ ولكن المستنبط أن هذا النوع من الخزف صنع بعد القرن الثالث الهجري وأنه لم يوجد مع خزف آخر من القرن السادس ، ولذا فإن الأرجح أن التاريخ المقصود هو ٣٨٣ هـ – ٩٣٣ م ، وليس من المستحيل أن يكون ٤٨٣ هـ – ١٠٩٠م [4] .

---

(1) المصدر نفسه ، لوحة ٥٨٣ ا

(2) المصدر نفسه ، لوحة ٥٨٤ ب

(3) المصدر نقسه ، لوحة ٥٨٥ ب

(4) أنظر A Survey of Persian Art ج٢ ص ١٥٠٨ ، وشكل ٥٣٢ ، ج٥ ، لوحة ١٥٨٦

وقد لاحظ بعض مؤرخي الفنون الإسلامية كثرة الموضوعات الزخرفية الساسانية على الخزف ذي الزخارف المحفورة تحت الدهان ، كما لاحظوا أن بينها رسم معبد النار ، ورسم النسر الذي يحمل إلى السماء البطل الذي ينشد الخلود [1] فأرادوا نسبتها إلى خزفيين من الزرادشتيين في إقليم مازندران ، ولكننا لا نظن أن استخدام مثل هذه الزخارف يستلزم أن يكون الصناع من عبدة النار ، فالحق أن الصانع قد يسير في تزيين منتجاته على بعض أساليب زخرفية موروثة ، بدون أن يعنى بتفسيرها أو بحث أصولها .

الخزف في عصر السلاجقة وعصر المغول

وصل الخزفيون الإيرانيون إلى قمة مجدهم الصناعي بين القرنين الخامس والثامن بعد الهجرة، فنضجت منتجاتهم وأتقنوا كل الأساليب الصناعية والزخرفية، فكانوا يستخدمون الزخارف المحفورة والبارزة والمخرمة والمجسمة، ويرسمون النقوش فوق الدهان أو تحته، ويلوحونها بالتذهيب او بالبريق المعدني ، وإذا استثنينا الصيني فقد عرفوا في ذلك العصر كل أنواع الخزف، وصنعوا منها شتى الأشكال المختلفة في الحجم، والمتنوعة في الألوان البراقة الجميلة، وحذقوا رسم الصور الآدمية والحيوانية والنباتية واستخدموا في رسمها مهرة المصورين والمذهبين، وفتح لهم استخدام الخزف في الزخارف المعمارية بابا جديدا، زادهم مثابرة ونشاطا، وتأثروا في بعض الأحيان بالأساليب الفنية

(1) راجع شرح هذه الأسطورة في المصدر السابق ، ج١ ص٨٥٨ .

الصينية ، ولكنهم ظلوا مخلصين للروح الإيرانية في الصناعة والزخرفة ، وقد حاولوا تقليد الصيني الوارد من الشرق الأقصى ، غير أن الظاهر أنهم لم ينجحوا في ذلك .

والمعروف أن غزو المغول قضى على أكبر مراكز الصناعة الخزفية في إيران ، فدمرت مدينة الري سنة ٦١٧ هـ – ١٢٢٠م ، ومدينة قاشان سنة ٦٢١ هـ –١٢٢٤ م ، ولكن الراجح أن صناعة الخزف نفسها لم تتأثر بذلك إلى حد كبير ، اللهم إلا في كمية الإنتاج ، وخير دليل على ذلك أن بعض التحف الخزفية الجميلة عليها تواريخ تثبت أنها صنعت بعد الغزو المغولي بزمن غير طويل .

خزف ذو زخارف محفورة

صنع الخزفيون الإيرانيون في نهاية القرن الرابع وفي القرنين الخامس والسادس وبداية القرن السابع بعد الهجرة أنواعا مختلفة من الخزف ذي الزخارف المحفورة ، منها نوع أبيض ورفيع وغاية في خفة الوزن ومحفور فيه زخارف دقيقة، او محلى برسوم بارزة بروزا خفيفا، وتتكون من أوراق شجر محورة عن الطبيعة أو من فروع نباتية (أنظر شكل ٨٣–٨٥) ، وقد نرى بينها كتابات كوفية[1]، وعمد الخزفيون في بعض الأحيان غلى زخرفة الإناء بخروم في بدنه تسد بوساطة الدهان، وينفذ الضوء منها فيزيد سائر الزخرفة ظهورا ، ويكسب التحفة رقة

(1) أنظر المصدر السابق ج ٥ ، لوحة ٥٩٢ ب .

عجيبة، وأبدع القطع من هذا النوع محفوظة في المتحف البريطاني وفي متحف فكتوريا والبرت بلندن ، وأكبر الظن أن معظمها من صناعة قاشان حوالى القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) ، ومن المحتمل أن بعض هذا الخزف كان يصنع في مدينة الري وف إصفهان وقم .

ومن الخزف ذي الزخارف المحفورة نوع آخر أزرق أو أخضر ، ويمتاز أيضا برفعه وخفة وزنه وزخارفه المحفورة حفرا متقنا ، ولا سيما في رسوم الحيوان والطير ومن أجمل التحف المعروفة من هذا النوع صحن في مجموعة يومورفو بولوس ، ومعظمها ينسب أيضا إلى قاشان في القرن الخامس الهجري .

على أن أبدع أنواع الخزف ذي الزخارف المحفورة ما امتاز بتعدد ألوانه وسيادة العنصر التصويري فيه ، اما الألوان التي شاع استعمالها في هذا الضرب من الخزف فهي الأزرق بدرجاته المختلفة ، والأخضر المائل إلى الزرقة ، والأخضر الفاتح ، والأحمر الأرجواني ، والأصفر الفاتح ، فضلا عن لون الباذنجان بين السواد والحمرة ، ومعظم التحف الباقية من هذا النوع صحون واسعة ، على أن مجموعة باريش وطسون فيها إناء من نوع الالبارلو[1] Albarello، وفي مجموعة السرارنست ديبنهام Debenham كأس، وفي المتحف البريطاني وعاء غريب الشكل[2]،

(1) إناء أسطوانى الشكل ، ويظن أن إسمه في اللغات الأوربية مشنق من اللفظ العربى " البرنية " ومعناه الوعاء لحفظ الأدوية ، أنظر تراث الإسلام ج٢ شكلى ١٤ ، ١٥ .
(2) أنظر A Survey of Persian Art ج ٢ ، شكل ٥٣٥ ب .

يظن أنه وعاء للحلوى ، أما زخارف هذا النوع فطيور كالطاووس والغزال والأوز والصقر ، أو كائنات خرافية كأبي الهول والطائر الذي له وجه سيدة ، وتظهر الزخرفة على أرضية صفراء فاتحة أو بيضاء ، وتزينها رسوم فروع نباتية .

وأجمل التحف المعروفة من هذا النوع صحن في مجموعة يوموفو بولوس عليه رسم شخص في ملابس فضفاضة يرقص بين موسيقيين فوق دكة يحملها كلبان أو ضبعان [١] ، وفي القسم الإسلامي من متاحف الدولة ببرلين صحن مشهور عليه رسم ديك في وضع زخرفي وعليه طابع العظمة والقوة (أنظر شكل٨٨)، وفي متحف كليفلاند صحن آخر ، كان في مجموعة أيفريت ماسى ، وفيه رسم باز أنقض على ديك رومي (أنظر شكل ٨٨) ، وفي مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم صحن جميل عليه رسم طائر له وجه سيدة ، كما أن المتحف المترو بوليتان بنيويورك فيه بعض صحون من هذا النوع ، وعلى كل حال فإن هذا الخزف ينسب أيضا إلى الري وقاشان في القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) .

وثمة نوع رابع من الخزف ذي الزخارف المحفورة ، نرى الرسوم فيه محفورة حفرا دقيقا تحت الدهان ، ويستعمل فيه اللون الأصفر والأسمر والذهبي والأخضر ولون الباذنجان ، ولكنا نجد الألوان مفصولة

---

(١) المصدر السابق ، ج ٥ ، لوحة ١٠٣ .

بعضها عن بعض كما يبدو ذلك في المثلثات الصغيرة التي تزين حافة الإناء وتكون زخرفة كأسنان المنشار ، ومعظم زخارف هذا الخزف طيور تقوم على أرضية من الأغصان والفروع النباتية [1] ، ومما يلفت النظر أن سلطانيتين من هذا النوع عليهما اسم صانعهما " أبو طال " ، وإحداهما في متحف اللوفر والأخرى في معهد الفن بمدينة شيكاغو .

خزف جبري

ومن أعظم أنواع الخزف الإيراني شأنا في العصر الإسلامي نوع قائم بذاته ، ويعرف باسم "جبري" وهو اسم عبدة الشمس في إيران ، وقد نسبه تجار العاديات وغيرهم إلى عبدة الشمس لأنهم ظنوه من صناعتهم قبل أن ينتشر الدين الإسلامي في كل الأقاليم الإيرانية ، ولعل الذي دفع إلى هذا الزعم ما نراه في رسوم هذا الخزف من حيوان وطيور لا ينتظر أن يقدم المسلمون على استخدامها فضلا عن أن بعض الزخارف البارزة في هذا الخزف تشبه الزخارف التي استخدمت في الأواني الفضية التي تنسب إلى العصر الساساني .

كان هذا الخزف ينسب إذن إلى القرنين الأول والثاني بعد الهجرة ، ولكن حدث أن كشفت بعض قطع منه ووجد عليها كتابات بحروف كوفية تجعل من الراجح نسبتها إلى القرنين الرابع والخامس بعد

(1) المصدر نفسه من لوحة ٦٠٧ إلى ٦١١ .

الهجرة ، فمن المحتمل ان يكون خزف " جبري " من منتجات إيران في الأربعة القرون الأولى بعد الفتح الإسلامي .

وعلى كل حال فإن الزخارف في هذا الضرب من الخزف تكون في الغالب من كتابات كوفية ومن رسوم طيور او حيوانات حقيقية أو خرافية ، ولا سيما الأسد والثور والجمل وأبو الهول والغريفون والباز والطاووس والنسر، ولكنها محفورة حفرا عميقا في الطبقة البيضاء الرقيقة التي تكسو السطح بحيث يصل هذا الحفر إلى العجينة الحمراء المصنوع منها الإناء ، وتعلو العجينة والطبقة البيضاء التي تغطيها مادة زجاجية شفافة ذات لون أصفر او أخضر أو أسمر قاتم .

ولعل أكثر ما يلفت النظر في هذا النوع من الخزف مظهر الحياة والقوة التي تبدو علي رسومه الزخرفية ، وفي مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم بالقاهرة نماذج طيبة جدا ، تمثل أكثر الأصناف المعروفة منه و التي يطلق على كل منها اسم المدينة الإيرانية التي يظن انه عثر عليه فيها مضافا إلى اسم "جبري" الذي يطلق على تلك الأصناف مجتمعة .

وصفوة القول أن هذا الخزف شعبي إلى حد كبير وصناعته تذكر بالأساليب الفنية الساسانية ، وتختلف عن الخزف الذي كان يصنع للبلاط وكبار رجال الدولة ، وطبيعي أن الفن الشعبي يكون أكثر تمسكا بالأساليب الفنية الموروثة من فنون البلاط .

وقد عثر على معظم هذا الخزف في إقليمي كردستان ومازندران ، فلفت النظر منذ البداية بقوة رسومه وبإتقان توزيعها في قاع الإناء وجوانبه، وبإبداع لونه ولا سيما الأخضر منه .

ومن أثمن التحف المعروفة من هذا الخزف سلطانية في مجموعة جنتر F. H. Gunther عليها رسم نسر عظيم (أنظر شكل ٩٠) وسلطانية اخرى في مجموعة واربرج Warburg عليها رسم دقيق وجميل النسب لنسر فوق أرضية من وريقات نباتية [١] ، وسلطانية بمعهد الفن بشيكاغو عليها زخرفة من كتابة بالخط الكوفي فوق أرضية من الأغصان والفروع النباتية [٢] ، والظاهر أن بعض هذه الكتابات كان يشمل إمضاء الصانع ، كما نرى في قنينة بمجموعة أوسكار رفائيل ، عليها اسم محمود ابن إبراهيم عبد الوهاب[٣] ، وفي سلطانية بمجموعة المستر بوب Pope عليها اسم بدر مكررا ثلاث مرات [٤] .

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة بعض الأواني النفيسة من خزف "جبري"، أعظمها شأنا كأس كانت في مجموعة بوتييه Pottier وعليها رسم جمل باللون الأصفر الفاتح فوق أرضية سمراء .

---

(١) أنظر A Survey of Persian Art ، ج٥ ، لوحة ٥١٤ .
(٢) المصدر السابق ، لوحة ١٦١٩ .
(٣) المصدر نفسه ، ج ٢ ص ١٥٣٥ .
(٤) A. Koechlin und G Migeon : Islamische Kunstwerke. لوحة ١١

خزف مازندران

امتاز بإنتاج ضروب معينة من الخزف أشهرها ثلاثة تنسب إلى ثلاث مدن : هي سارى وآمل وأشرف .

فالنوع المناسب إلى ساري يرجعونه إلى نهاية القرن الرابع وإلى القرن الخامس بعد الهجرة، ومعظمه سلطانيات عليها زخارف تحت الدهان من رسوم متعددة الألوان، تمثل طيورا خرافية على أرضية بيضاء، وبين الأمثلة المعروفة من هذا النوع سلطانية في مجموعة لويزون[١]، وأخرى في مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم، والأخيرة عليها رسم تخطيطي لطائر، باللون الأسمر فوق أرضية صفراء فاتحة، وتحته ثلاثة خطوط مزدوجة ينتهي كل منها بدائرة تحدها منطقة لونها بنى غامق، وفي الدائرة منطقتان: سمراء وبيضاء ثم خضراء وسوداء (انظر شكل ٨٨) .

أما آمل فينسب إليها خزف أبيض عليه زخارف محفورة وفيه خطوط ونقط باللون الأخضر أو بلون الباذنجان ، وإذا استثنينا إناء مكسورا وأصله على هيئة الالباريلو [٢] ، فإن المعروف من هذا الخزف صحون كبيرة وثقيلة الوزن ذات عجينة ضاربة إلى الحمرة وعليها غشاء لونه أبيض او أصفر فاتح ، ومن الزخارف التي نراها عليه رسوم الأوز

(١) أنظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، لوحة ٦٢١ .
(٢) هذا الإناء محفوظ في معهد الفن في شيكاغو (انظر المصدر السابق لوحة ٦٢٥ ب) ووجوده في إيران حوالى القرن السادس الهجري ينفي نسبة اختراع شكل الألباريلو إلى سورية ، لأن أقدم الالباريلو السورية ترجع إلى القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) .

والبط والسمك والسباع والغزلان والطواويس ، وبعض هذه الزخارف مرتب بأسلوب يذكر بالمنسوجات والتحف المعدنية الساسانية .

وفي مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم سلطانية من هذا الخزف، قوام زخارفها مناطق دائرية متحدة المركز ، وفي وسطها رسم طائر وقد كانت هذه التحفة النفيسة في مجموعة بوتييه Pottier [١] .

وينسب تجار الآثار الإيرانية إلى مدينة أشرف نوعا غير جيد من الخزف ، يمت ببعض الصلة إلى الخزف المصنوع في آمل ، ولكنه أثقل منه وزنا وسمكا، ودهانه أصفر، عليه رسوم بسيطة باللون الأخضر، يغلب أن تكون في حافة الإناء ، بينما نرى في وسطه جامات محفورة تحت الدهان حفرا عميقا، وأكبر الظن أن هذا الخزف المصنوع في آمل وفي أشرف يرجع إلى القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) .

خزف مدينة الري

كانت مدينة الري منذ القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) من أعظم بلاد العالم الإسلامي ، فكتب عنها ابن حوقل أنها أجمل مدن الشرق بعد بغداد ، وكتب ياقوت الحموي : " فأما الري المشهورة فإني رأيتها وهي مدينة عجيبة الحسن مبنية بالآجر المنمق المحكم الملمع

---

(١) أنظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، لوحة ١٦٢٩ .

بالزرقة مدهون كما تدهن الغضائر ... ... "وكانت مدينة عظيمة خرب أكثرها وأتفق أننى اجتزت في خرابها في سنة ٦١٧ وأنا منهزم من التتر فرأيت حيطان خرابها قائما ومنابرها باقية وتزاويق الحيطان في حالها لقرب عهدها بالخراب إلا أنها خاوية على عروشها" .. ثم نقل ياقوت ما كتبه الاصطرخي في كتاب الممالك والمسالك ، حيث قال : "وهي مدينة إذا جاوزت العراق إلى المشرق فليس مدينة أعمر ولا أكبر ولا أيسر أهلا منها إلى آخر الإسلام إلا نيسابور فإنها في العرضة أوسع فأما اشتباك الأبنية والعمارة واليسار فإن الري تفضلها[١] .

وقد أيدت الحفائر في أنقاض هذه المدينة ما كتب عن فخامة بيوتها ، وازدهار الصناعات الفنية فيها ، ولا سيما الخزف والمنسوجات والتحف المعدنية ، وأكبر الظن ان الري كان لها في ذلك العصر ما نراه الآن في بعض المدن الكبيرة من تركز المصانع في الضواحي ، ولعل وجود المصانع الكبيرة في الضواحي والقرى التابعة للري هو الذي أنقذها إلى حد ما من الخراب الذي جره غزو المغول على كثير من المدن الكبرى في الشرق الأدنى .

والمعروف أن سلاطين السلاجقة كانوا من أعظم رعاة الفن في التاريخ الإيراني ، وقد كان طغرل الثاني ، آخر الذين حكموا منهم في إيران ، شديد العناية بالفن والفنانين ، فبلغت في عصره (٥٧٣–

---

(١) أنظر كتاب الممالك والمماليك للاصطخرى (طبعليدن) ص ٢٠٧ .

٥٩٢هـ: ١١٧٧-١١٩٤م) الصناعات الفنية في مدينة الري أوج عظمتها ، وكان على رأس هذه الصناعات بل أعظمها على الإطلاق ، صناعة الخزف .

وقد عقد البيروني في كتابه "الجماهر في معرفة الجواهر" فصلا في ذكر القصاع الصينية كتب فيه :

" وكان لي بالري صديق من الباعة إصبهاني أضافني في داره فرأيت جميع ما فيها من القصاع والاسكرجات والنوفلات والأطباق والأكواز والمشارب حتى الأباريق والطسوس والمحارض والمنارات والمسارج وسائر الأدوات كلها من خزف صيني فتعجبت من همته في ذلك في التجمل[١]" .

ولكن وفاة طغرل الثاني وغارة أمراء خوارزم شاه وما ترتب على ذلك من الإضطراب جر على مدينة الري خسارة كبيرة قبل أن يضربها المغول الضربة العظمى سنة ٦٢١ هـ - ١٢٢٤م ، على أن موقعها في ملتقى الطرق الرئيسية في إيران اتاح لها ان تقوم ثانية ، وأن تستعيد قسطا وافرا من مكانتها الأولى في التجارة والصناعة .

---

(١) راجع كتاب الجماهر في معرفة الجواهر للبيرونى (الطبعة الأولى في حيدر آباد سنة ١٣٥٥ هـ) ص ٢٢٧ .

ومهما يكن من الأمر فغن مدينة الري كانت من اعظم مراكز الصناعة الخزفية في إيران ، إن لم تكن أعظمها على الإطلاق ، ولا غرو ان ننسب إليها مؤرخو الفنون أصنافا عديدة من الخزف .

فثمة تحف خزفية عثروا على نماذج قليلة منها في الري وفي بلاد الجزيرة ، وهذه التحف ، في أكثر الأحيان ، أطباق غير عميقة ولها حافة منبسطة ، اما طلاؤها فأبيض اللون كالقشدة وعليه طبقة من المينا ، وأهم الزخارف التي استخدمت في هذا النوع رسم البراق ، فضلا عن الطيور والبط والأوز ، ولعل أبدع القطع المعروفة من هذا الخزف طبق في القسم الإسلامي من متاحف برلين وعليه رسم نسر أو ديك كبير ، ثم طبق آخر في مجموعة يومور فوبولوس بلندن وعليه رسم منظر رقص وموسيقى فوق مرسح يسنده حيوانات ضاريان، أما أهم الألوان المستخدمة في هذه المجموعة المنسوبة إلى القرنين الخامس والسادس بعد الهجرة فهي الأزرق والأخضر والأرجواني .

وقد كان لمدينة الري المكانة الأولى في استخدام الخزف ذي البريق المعدني ، في شتى أنواع المنتجات الخزفية كالأواني والمحاريب والمقاعد والموائد والتماثيل الآدمية والحيوانية، واختلفت الزخرفة بالبريق المعدني في هذا العصر عما عرفناه عنها في العصر السابق ، فأصبحت الأرضية هي التي تغطى بالبريق المعدني ، بينما نرى رسوم الأشخاص

بيضاء محجوزة في تلك الأرضية وقد كان الشائع في العصر السابق أن صور الأشخاص هي التي تغطى بالبريق المعدني دون سائر الأرضية .

وقد استعمل الخزفيون في الري عددا وافرا من الزخارف الهندسية والنباتية، ورسموا معظم الحيوانات التي عرفوها في ذلك الوقت ، ولا سيما الأرنب وكلب الصيد ، كما اتخذوا بعض الزخارف من مناظر الرقص والطرب والموسيقى والصيد ، ولعب الصوالجة (البولو)، والحفلات الرسمية ، بل لقد رسم أحدهم صور طبيب يفصد سيدة أنيقة، وذلك في قاع سلطانية محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين[1]

وتمتاز التحف الخزفية البديعة ذوات البريق المعدني من صناعة الري بوضوح رسمها وصفائه وبإبداع تأليف زخارفها ، كما يتجلى مثلا في الصحن المحفوظ في مجموعة برانجوين بمتحف فكتوريا والبرت ، وهو يرجع إلى القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة ، وقوام زخرفته رسم فاري جليل المنظر فوق حصان من الجياد الكريمة (انظر شكل٨٦)

ويظهر توفيق الفنان في تصوير الحركة على إبريق في معرض فرير تتكون زخرفته من رسم ثعلب يطارد أرنبا (أنظر شكل ٩٩) ، كما أن بعض الخزفيين كانوا يقلدون شكل الأواني المعدنية ، ومن أمثلة ذلك

---

(1)أنظر A Survey of Persian Art ج ٣ ، لوحة ٥٢١ .

إبريق في مجموعة بلزبرى يرجع إلى نهاية القرن السادس الهجري (أنظر شكل ٩٣) .

وقد اتخذت الفنون الإيرانية اتجاها جديدا منذ نهاية القرن السادس الهجري فصارت الدقة والظرف والأناقة تغلب عليها شيئا فشيا، ولا غرو فقد ازدهرت فنون الكتاب ، وظهر تأثير المذهبين والمصورين على سائر الفنون ، كما نرى جليا في سلطانية بمعهد الفن في شيكاغو[١] مؤرخة من محرم سنة ٥٨٧ هـ - ١١٩١ م [٢] ، وتمتاز عدا ذلك بما ذاع في ذلك الوقت من الميل إلى الزخرفة باتخاذ الخطوط او الدوائر لتقسم سطح الآنية إلى مناطق تكسب الرسم شيئا من الأناقة والإتزان .

وكثر في ذلك العصر اتخاذ الحروف الكوفية لتزيين حافة الآنية، وكان الفنانون يعنون في بعض الأحيان برسم تلك الحروف فيمكن قراءتها، كما كانوا يرسمونها في أحيان أخرى بطريقة تبعدها عن أصولها وتجعلها زخرفة شبه كتابية، واستعملوا كذلك الخط "المحقق"[٣] في الكتابة التي تدور حول حافة الإناء .

وكان الخزفيون في مدينة الري يصنعون لوحات القاشاني ذي البريق المعدني ، ولكن منتجاتهم في هذا الميدان لم تصل على حد كبير

---

(١) أنظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، لوحة ٦٣٨ .

(٢) أقدم القطع المؤرخة من الخزف ذى البريق المعدنى إبريق صغير في المتحف البريطاني يرجع إلى سنة ٥٧٥ هـ - ١١٧٩ م .

(٣) الخط المحقق ضرب من الكتابة الفارسية ذات الحروف المقوسة التي تتصل ببعضها .

من الإتقان ، كما كان بعضهم ينقش بالبريق المعدني البلاطات المصنوعة من الملاط، على النحو الذي نراه في قطعة محفوظة في مجموعة كلكيان، رسم عليها أربعة أشخاص تحيط برؤوسهم هالات من النور ويركب أحدهم حمارا أو فرسا[١]، وقد يكون المقصود رسم السيد المسيح عليه السلام ، داخلا بيت المقدس ، وربما كان الفنان الذي رسم هذا المنظر مسيحيا ، ولكننا لا نوافق الدكتور توماس أرنولد في قوله بأن كثيرين من الفنانين في مدينة الري كانوا من المسيحيين ، لما نراه من إقبالهم على إستعمال الصور الآدمية في منتجاتهم [٢] ، فقد مر بنا أن الفنانين المسلمين لم يتركوا تصوير المخلوقات الحية تركا تاما ، فضلا عن أننا نرى مثل هذه الصور في منتجات مدن إيرانية بعيدة كل البعد عن المراكز الدينية المسيحية في الشرق الأدنى .

ولم تكن التحف الخزفية ذوات البريق المعدني من صناعة الري ذات لون واحد بل استعملت فيها ألوان أخرى إلى جانب البريق المعدني كما يظهر في محراب خزفي صغير في دار الآثار العربية بالقاهرة ، مؤرخ من سنة ٥٨٥ هـ – ١١٨٩ م، ونرى فيه اللون الفيروزجي .

ولا ريب في أن الخزفيين بمدينة الري كانوا مغرمين بالتجديد والتنويع في منتجاتهم الفنية ، وأنهم أصابوا حظا وافرا جدا من التوفيق في زخارف بعض هذه المنتجات وإبداع ألوانها وجمال أشكالها ، ولكنهم

---

(١)أنظر A Survey of Persian Art ج ٢ ، لوحة ٥٤٤ .
(٢)أنظرTh. Arnold : Painting in Islam ص ٦٠ .

عمدوا منذ القرن السابع الهجري إلى زيادة الكميات التي كانوا ينتجونها، وإلى العمل للسوق العادي وأصحاب الذوق الفني المتوسط ، كما أقبلوا في بعض الأحيان على تقليد الأنواع الجديدة التي كانت تصنع في بعض المراكز الفنية الإيرانية الأخرى ، فكانت نتيجة ذلك أن انحطت أنواع الخزف ذي البريق المعدني في مدينتهم .

ولكن ضربا جديا من التحف الخزفية قدر له أن يصبح فخرا لمدينة الري في تاريخ الفنون الإسلامية ، وتقصد بذلك الخزف المصنوع من عجينة ملونة ومغطاة بطلاء قصديري معتم ، ترسم فوقه الزخارف بالألوان المختلفة ، ويتجلى في هذه الزخارف التأثر العظيم بفن التصوير في المخطوطات من منتجات المدرسة السلجوقية [1] ، وكان التذهيب في بعض الأحيان يزيدها حسنا وبهاء .

ومعظم التحف الخزفية المصنوعة من هذا النوع أكواب وأباريق وصحون غير عميقة وسلطانيات مستديرة الجسم أو ذات أضلاع ، ومن الأواني التي كثر استخدامها في ذلك الوقت قنينة جسمها بيضى الشكل بين قاعدة صغيرة ورقبة دقيقة تنتهي باسطوانة سميكة قبل الفوهة (انظر شكل ١٠٥)

([1]) الواقع أن الخزفيين كانوا قبل ذلك يقلدون في أشكال منتجاتهم صناع التحف المعدنية ويتأثرون في الوخرفة بالفنانين المشتغلين بالحفر في الجص ، أما هذا النوع الجديد من التحف الخزفية المصنوعة في الري فقد أصبح للمصور الشأن الأول ، كما يظهر إذ وازنا بين هذه التحف وبين المخطوطات الإيرانية القليلة التي تنسب إلى إيران في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي).

أما زخارف هذه التحف فتكثر فيها رسوم أمراء وأميرات بين رجال الحاشية ونسائها ، أو رسوم صيد وقتال وطرب وفروسية ، وقد أصاب الفنانون في هذه الزخارف حظا وافرا من التوفيق ، كما يظهر مثلا في قنينة محفوظة في مجموعة باريش وطن ، (انظر شكل ١٠٥)، وفي إناء من مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم (أنظر شكل ١٠٦)، وكأس في متحف اللوفر بباريس[١] وفي سلطانية من مجموعة دافيد (انظر شكل ١٠٢) ، وتمتاز الأخيرة بأن قوام زخرفتها فروع نباتية يحف بها رسم طائرين ورسم حيوانين خرافيين لكل منهما جناحان ورأس سيدة .

وقد وصلت إلينا أسماء ثلاثة فنانين من الذين عملوا في إنتاج هذا الخزف وهو ، على بن يوسف وقد جاء اسمه على سلطانية في معرض فرير ، والثاني أبو طاهر حسين وقد جاء اسمه على سلطانية في دار الآثار العربية ، وعمله أقل جودة من عمل زميله على بن يوسف اما الفنان الثالث فاسمه حسين ، وقد جاء هذه الإسم على سلطانية في مجموعة بارلو .

ومهما يكن من الأمر فإن هذا الخزف ذا الزخارف المنقوشة فوق الدهان – والذي يعرف باسم مينايى – قد صنع بمدينة الري في النصف الثاني من القرن السادس وفي القرن السابع الهجري ، وقد عثر على أجمل القطع المعروفة منه في أطلال تلك المدينة ، كما عثر في أطلالها

---
(١)أظر كتابنا " في الفنون الإسلامية " شكل ٨

أيضا على التحفة الوحيدة المؤرخة من هذا الخزف، وهي السلطانية المحفوظة في المتحف البريطاني ، والتي ترجع إلى سنة ٦٤٠ هـ – ١٢٤٢م[١]، وقد كانت سابقا في مجموعة فرنون ويذرد .

خزف مدينة قاشان

لا ريب في أن قاشان تستحق في تاريخ الخزف الإيراني مكانة تفوق ما ظنه مؤرخو الفنون الإسلامية في السنين الأخيرة ، والواقع أن ما نعرفه عن هذه المدينة أقل بكثير مما نعرفه عن سائر المدن الإيرانية الكبيرة مثل تبريز وهراة و الري ، ولكن حسبنا ، لبيان ما كان لها من عظيم الشأن في تاريخ الفنون الإيرانية ، أن كلمة "قاشاني" تستعمل للدلالة على بعض أنواع الخزف حتى اليوم ، بعد ان كانت في العصور الوسطى تطلق على الخزف المصنوع في تلك المدينة ، كما يظهر من قول ياقوت في معجم البلدان :

" قاشان مدينة قرب إصبهان تذكر مع قم ومنها تجلب الغضائر القاشاني والعامة تقول القاشي "

وفضلا عن ذلك فقد ازدهر فيها فن تحسين الخط ، وصناعة التحف المعدنية ، وقد عثر في أطلال قاشان على كميات وافرة من شتى أنواع الخزف ، كما عثر فيها على بعض الأفران وعلى نحو ثلاثين قطعة

---

(١) أنظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، لوحة ٦٦٢ا .

تالفة أثناء حرقها في الفرن ، مما يدل على أنها صنعت في قاشان ولم تصدر إليها من مراكز صناعية أخرى ، كما أن الجغرافيين والرحالة في العصور الوسطى لاحظوا استعمال الخزف المصنوع بمدينة قاشان في كثير من العمائر الجميلة في شتى أنحاء العالم الإسلامي.

وقد جاء كشف المخطوط الذي وجد في استانبول مؤيدا لما تعلمه عن قاشان في صناعة الخزف ، فإن مؤلفه أبا القاسم عبد الله بن على بن محمد ابن ابى طاهر أخصائي في هذه الصناعة ، كتبه في قاشان سنة ٧٠٠ هـ - ١٣٠٠ م ، ووصف فيه بعض العمليات الفنية في عمل الخزف ، وتحدث عن مصادر بعض المواد المستعملة فيه ، ولا غرو فقد كان من اسرة ذاعت شهرة أفرادها في هذا الميدان ، ولا تزال أسماء أخيه يوسف بن على بن محمد وأبيه على بن محمد وجده محمد بن أبى طاهر بن أبى حسن باقية على بعض الآثار الفنية الخزفية المعروفة [١] (أنظر شكل ٣٢) .

ومن الخزفيين الذين ذاعت شهرتهم في قاشان أبو زيد وعلى ابنا محمد أبى زيد ، وقد اشتغلا بصناعة الخزف ذي البريق المعدني في بداية القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ، وجاء اسم أبى زيد على أحد المحاريب في حرم ضريح الإمام رضا بمدينة مشهد[٢]، وتاريخ هذا المحراب ٦١٢ هـ - ١٢١٥ م ، ومنهم كذلك الحسن بن عريشاه

(١) راجع المصدر السابق ج ٢ ص ١٥٦٩ ، ١٦٦٦ .
(٢) كما اسم أخيه على بن محمد أبى زيد على بعض لوحات القاشاني في نفس الضريح .

الذي جاء اسمه على محراب من القاشاني ذي البريق المعدني والزخارف البارزة ، أصله من جامع الميدان في قاشان ومؤرخ من سنة ٦٢٣ هـ - ١٢٢٦ م، ومحفوظ الآن في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين (أنظر شكل ٣١)، وجاء اسم هذا الفنان أيضا على بعض لوحات من محراب محفوظ الآن في متحف فكتوريا وألبرت بلندن.

كما أننا نعرف خزفيين آخرين من قاشان مثل على الحسيني كاتبي ، الذي نجد إمضاءه على محراب في متحف الهر ميتاج ، وحسين بن علي بن أحمد وقد جاء اسمه على محراب في المتحف المتروبوليتان بنييورك، وعبد الله بن محمود بن عبد الله ، الذي نرى إمضاءه على لوحة من القاشاني مؤرخة من سنة ٦١٢ هـ - ١٢١٥ م ، وموجودة في حرم ضريح الإمام رضا بمدينة مشهد .

والحق يقال أن تلك المحاريب التي تحدثنا عنها الآن تعد من أبدع الآثار الفنية التي أنتجها الخزفيون الإيرانيون في كل العصور ، وإذا حكمنا بما نراه في هذه النماذج المعروفة من دقة وإتقان وإبداع ألوان ، أدركنا أن صناعتها لم تكن مجهولة في القرن السادس الهجري ، وأنها ارتقت بعد ذلك حتى وصلت إلى الإزدهار الذي عرفناه .

واستطاع الإيرانيون إتقان صناعة النجوم والتربيعات من الخزف ذي البريق المعدني لكسوة الجدران ، ونمت هذه الصناعة نموا عظيما

بين القرنين السادس عشر بعد الهجرة ، وكانت النجوم الخزفية آية في دقة الصناعة وجمال اللون وإبداع الرسوم النباتية والحيوانية والآدمية التي تزينها ، أما سائر الألواح الخزفية التي كانت تكسى بها الجدران فكانت زخارفها بارزة وتزيينها الكتابة الكوفية والنسخية .

وقد اشتهرت قاشان على الخصوص بصناعة اللوحات ذات البريق المعدني من مختلف الأحجام والأشكال، فمنها النجمية والصليبية الشكل وذات الأضلاع المتعددة ، وكانت في البداية ملساء ذات زخارف منقوشة فحسب ، ولكن بعضها أصبح منذ نهاية القرن السابع الهجري ذي زخارف بارزة قليلا، ومهما يكن من الأمر فإنا نجد على هذه اللوحات زخارف مختلفة ، بين رسوم آدمية وحيوانية ونباتية (أنظر شكل ١١٩)، ويظهر فيها كلها التأثر بفن تصوير المخطوطات .

وقد وصلتنا أسماء ثلاثة فنانين ممن اشتغلوا بصناعة تربيعات القاشاني ذ البرق المعدني : وهو أبو يزيد أو أبو رفضه وفخرالدين وجال الدين ، وأعظمهم شانا هو أبو يزيد أو أبو رفضة ، وقد عمل في بداية القرن السابع الهجري ، كما يظهر من القطع المؤرخة التي عليها اسمه والتي نرى إحداها في دار الآثار العربية بالقاهرة [1]، وثمة قطع أخرى

([1]) أنظر ص ١٠٦ من الدليل الموجز لمعروضات دار الآثار العربية ، الذي كتبه الأستاذ فييت وترجمناه إلى العربية ، وأنظر أيضا اللوحة ٢٩ من ألبوم معرض الفن الفارسى الذي عقد في القاهرة سنة ١٩٣٥ ، وراجع مقال الأستاذ فييت في منشورات المجمع المصرى ص ٥ ـ٦ ، حيث قرأ إمضاء الفنان " أبو زيد " ولكن الدكتور بهرامى قرأه " أبو رفضه " ، في كتابه :
Recherches sur les carreaux de revetment lustre dans la ceramique persane du XIII^e au XV^e siècle

تشبه هذه القطع الممضاة ، حتى لترجح نسبتها إلى هذا الفنان أيضا ، ومنها أقدم النجوم المعروفة على الإطلاق ، وهي في دار الآثار العربية أيضا ، وتاريخها سنة ٦٠٠هـ-١٢٠٣م، وعليها رسم أربع سيدات فوق أرضية من الزخارف النباتية[1].

ولما زاد تأثر الفنون الإيرانية بالأساليب الفنية الصينية في القرن الثامن الهجري ، استعمل صناع اللوحات الخزفية رسوم الحيوانات الخرافية الصينية كالتنين والعنقاء ، كما يتجلى في قطعتين جميلتين من مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم ، معروضتين الآن في دار الآثار العربية.

ولكن صناعة تلك التربيعات القاشانية بدأت في الإضمحلال منذ نهاية القرن الثامن الهجري ، فساء نوع البريق المعدني والزخارف النباتية التي كانت أرضية للرسم الرئيسي ، ولعل ذلك ناشئ من الإقبال على صناعة الفسيفساء الخزفية التي كانت أقل نفقة وأكثر ملاءمة لتغطية المساحات الواسعة .

وأكبر الظن أن نشاط الخزفيين في قاشان لم يكن وقفا على المحاريب والتربيعات القاشانية ، بل لقد أنتجوا ضروبا طيبة من الأواني والتحف ذوات البريق المعدني، استعملوا فيها معظم الرسوم التي عرفناها

---

(1) أنظر **WIET, GASTON : L'Exposition persane de ١٩٣١** ، لوحة ١٩ .

في زخارف المحاريب والتربيعات، حتى ليمكننا في بعض الأحيان ان ننسب بعض هذه التحف أو الأواني إلى الفنانين الذين جاءت أسماؤهم على بعض المحاريب والتربيعات .

ولعل أبدع الأواني المصنوعة في قاشان سلطانية في مجموعة هافماير ، مؤرخة من سنة ٦٠٧هـ ، وفيها رسم أمير جالس بين نساء من حاشيته(١)، ولا ريب في أن صانع هذه التحفة فنان من الطراز الأول، كما يتجلى في إتزان الزخرفة وفي تمييزه سحنة الأمير تمييزا يكاد يجعل رسمه صورة شخصية .

وقد يكون هذا الفنان نفسه أو أحد تلاميذه صانع الصحن المشهور في مجموعة يومورفوبولوس (أنظر شكل ٩٧)، وقوام الزخرفة في هذه التحفة رسم خسرو يفجأ شيرين تستحم، فنراها في مجرى ماء، جلس أمامه خسرو مأخوذا بمنظر الغانية في الماء ، وفي حافة الإناء كتابة بالخط النسخي قد محى الزمن بعضها كما أعيدت كتابة بعض كلمات فيها ، وقد قرأ الأستاذ فييت هذه الكتابة كما يأتي (٢) :

"(ا) لسعادة والسلامة والكرامة والنعمة .... الأمير اسفهسلار الكبير العالم العادل المؤيد المظفر المجاهد نصرة الإسلام والمسلمين ..... الملوك والسلاطين سيد الأ (مراء) (اسفه)سلار الكبير العالم

---

(١) أنظر A Survey of Persian Art ج٥ لوحة ٧٠٩ .

(٢) أنظر WIET, GASTON : L'Exposition persane de ١٩٣١ ص ٣٣-٣٤ .

العادل المؤيد المظفر المنصور ..... (ج) سام أمير المؤمنين أعز الله أنصاره وضاعف اقتداره صنعه السيد شمس الدين الحسيني في شهر جمادى الآخر سنة سبع وستمائة هـ (جرية) " .

وصفوة القول أن قاشان كانت مركزا عظيما جدا من مراكز الصناعة الخزفية ، وأن شهرة مصانعها ذاعت في بلاد الشرق الإسلامي قاطبة بين القرنين السادس والثامن بعد الهجرة ، بل إنها لم تفقد هذه المكانة في القرن التاسع الهجري ، وحسبنا دليلا على ذلك التربيعة القاشانية المحفوظة في المتحف المتروبوليتان ، والمؤرخة من سنة ٨٦٠ هـ ، و التي لم تفقد ما نعرفه في منتجات قاشان من دقة الصنعة وجمال الزخرفة .

ويمتاز الخزف ذو البريق المعدني من صناعة قاشان بأن معظم موضوعاته الزخرفية كانت توضيحية ، وبأن الفنان لا يخص صورة شخص يقسط أوفر من عنايته ، بل يوزعها على كل أجزاء الرسم ، على عكس ما نعرفه في الخزف المصنوع بمدينة الري ، كما عنى الفنانون برسم الفروع النباتية المتصلة (الأرابسك) رسما دقيقا يغطى معظم الأرضية ، وأكثروا من رسم البركة ذات السمك ، وبين موضوعاتهم الزخرفية النباتية رسم وريقات شجر فيها صفوف منحنية من نقط متجاورة ، ورسم وريقات أخرى ذات خمسة فصوص ، ورسم شجرة السرو التي نرى عليها في معظم الأحيان صورة الطائر المعروف باسم "أبو قردان" ، أما الطيور التي

أقبلوا على رسمها في زخارفهم فأهمها أبو قردان هذا ، ثم البطة والقنبرة والحمامة .

وقد عرف الخزفيون في قاشان صناعة التحف المصنوعة من عجينة ملونة والمغطاة بدهان ، فوقه الزخارف بالألوان المختلفة ، وقد كان هذا الضرب من الخزف (مينايي) ينسب إلى مدينة الري دائما ، حتى حثر على بعض قطع جميلة منه في أرض قاشان ثم كشف مخطوط استانبول ،والحق أن قصب السبق في إنتاجه كان لمدينة الري دائما ، وأن الخزفيين في قاشان لم يتقنوه تماما ولم يثابروا على إنتاجه مدة طويلة، ومع ذلك فقد وصلتنا بعض تحف جميلة منه يرجح أنها من صناعة قاشان ، ومنها سلطانية في مجموعة ليهمان ، عليها نقوش فوق الدهان وفيها تذهيب ، وقوام زخرفتها رسم شخصين بينهما شجرة وحولهما فرعان نباتيان ورسم طيور صغيرة (أنظر شكل ١٠٣) .

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة تربيعتان من القاشاني المموه بالمينا ، أرضيتهما زرقاء فيروزية اللون وعليهما زخارف من فروع نباتية مزهرة ومذهبة وقليلة البروز ، وعلى إحداهما رسم فارسين يحث كل منهما مطيته على العدو إلى الجهة اليسرى، بينما نرى على الأخرى رسم بهرام ور وحبيبته في الصيد ، فوق جمل ذي لون أحمر مائل إلى السمرة،

وفي يد الملك قوس يشده ، أما حبيبته الراكبة خلفه فتعزف على العود[1]، وترجع هذه التحفة إلى القرن السابع الهجري .

ويجدر بنا في هذه المناسبة أن نشير إلى الخزف ذي الزخارف البارزة بروزا قليلا ، والمذهبة في معظم الأحيان ، فإنه يشبه التربيعتين المذكورتين في الصناعة وفي الزخرفة ، وأكبر الظن أن معظم الأواني التي صنعت على هذا الطراز مصدرها مدينة الري ، ومن المحتما أن بعضها صنع في قاشان وفي ساوه.

وثمة ضروب أخرى من الخزف لم تكن وقفا على قاشان ، ولكن الأرجح أنها نشأت في هذه المدينة او كانت ذات صلة وثيقة بها ، ومن هذه الأنواع خزف أزرق زرنيجي ذو زخارف فوق الدهان منقوشة بالأبيض أو باللونين الذهبي او الأحمر ، ومعظم هذه الزخارف من الرسوم النباتية والهندسية ، ولا سيما النقط والدوائر والأرابسك ، وقد تضاف إلى هذا رسوم سمك يسبح ، كما في سلطانية صغيرة كانت في مجموعة هاردنج بلندن .

ومن أنواع الخزف الأخرى التي كثر إنتاجها بين القرنين الخامس والسابع بعد الهجرة نوع أخضر فاتح مائل إلى الزرقة وعليه نقوش

---

(1) أنظر الدليل الموجز لمعروضات دار الآثار العربية (تأليف فييت وترجمة زكى محمد حسن) اللوحة ٢٢

سوداء، ولا شك في أنه كان يصنع بمدينة قاشان ، وإن كان من المحتمل أيضا أن الخزفيين في مدينة الري أنتجوا بعض أنواعه ، وقد كان باطن بعض الأواني من هذا النوع مقسوما إلى مناطق تتجمع في القاع ويفصل كل منها عن الأخرى شريط من الكتابة(١)، على أن أبدع القطع المعروفة من هذا النوع إبريق في المتحف المتروبوليتان بنيويورك، له سطح خارجى مخرم، وقوام الزخرفة في هذه التحفة رسوم غزلان وكلاب صيد وحيوانات مجنحة لها وجوه آدمية(٢)، وهي مؤرخة من سنة **٦١٢ هـ -١٢١٥م**.

وفي مصر تحفة أخرى تشبهها في الصناعة، وهي إبريق في مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم، مؤرخ من سنة **٥٦٢هـ** وتنتهي رقبته على شكل رأس ديك (أنظر شكل ١٠١)، ولا ريب في أن صناعة مثل هذه التحفة تتطلب مهارة فنية عظيمة ،لثقب سطحها الخارجي في رسوم معقدة بدون كسره أو إتلافه ، ولحرق القطعة في الفرن بدون أن تلتوى أو تتجعد (٣) .

وليس نادرا أن نرى بين التحف الخزفية الإرانية تماثيل حيوانات أو طيور أو أشخاص جالسين، وفي مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم بضع تحف من هذا النوع ، كما أن في دار الآثار العربية طائرا من الخزف

(١) أنظر A Survey of Persian Art ج٥ ، اللوحات ١٧٣٤ و ١٧٣٥ وب و ٧٣٦ب و ٧٣٧ب،
وأنظر WIET, GASTON : L'Exposition persane de ١٩٣١ ، لوحة ٢١ب.
(٢)أنظر A Survey of Persian Art ج٥، لوحة ٧٣٨ .
(٣) راجع الكلام عن قطعتين من هذا الخزف ، في المصدر السابق ج٢ ، ص ١٦١٢ .

ذي اللون الفيروزي المحلي بخطوط سوداء (انظر شكل ١١١) ويرجع إلى القرن السابع الهجري ، وفيها أيضا جمل خزفي أزرق اللون[1]، وفي متحف جامعة برنستون تمثال خزفي صغير يمثل مغوليا جالسا وفي يده زجاجة نبيذ ذات فوهتين (انظر شكل ١٠٨).

الخزف ذو اللون الواحد في مدينتي الري وقاشان

لعل أكثر أنواع الخزف إنتشارا في إيران في عصري المغول وبني تيمور هو الخزف الأخضر والأزرق، وأكبر الظن أن مصانع الخزف كانت تنتج منه كميات هائلة أتيح استعمالها لمختلف طبقات الشعب، وكان جل هذه المنتجات ذا شكل أنيق يشهد بحسن الذوق الفني، فضلا عن إتقان الصناعة، وتفهم أسرار تغطية التحف والأواني بالطلاء ، وحرقها في الفرن، والحق أن الألوان المستخدمة كانت واسعة النطاق، فإننا نجد الأخضر والأزرق بدرجاتهما المختلفة ، كما نجد في بعض الأحيان الأصفر والأبيض والأرجواني .

أما زخارف هذا الخزف فكانت محزوزة أو مخرمة أو بارزة ، وكان قوامها رسوم طيور وحيوانات وفروع نباتية وأشرطة من الكتابات ، وثمة

---

(1) أكبر الظن أن هذا الجمل من التحف الخزفية المصنوعة في مدينة ساوه كما سيأتى في الصفحات التالية .

اطباق من هذا الخزف في قاعها رسم سمكات تسبح [1] ، ويظن أنها تقليد لنوع من الأطباق المصنوعة في الصين في عصر "سنج" [2] .

وفي مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم صحنان جميلان من هذا النوع الإيراني ذي السمكات ، والواقع أن هذه المجموعة غنية ببعض القطع الجميلة جدا من الخزف الإيراني ذي اللون الواحد (أنظر شكل ٩١ ، وشكل ١٠٠).

ومن التحف الغريبة الشكل ، والتي كانت تصنع من هذا الخزف ذي اللون الواحد ، قطع على هيئة بيت، لا يقف له في معظم الأحيان، وفي صحنه بضعة أشخاص حول آنية أو شجرة سرو ، وقد تزين جدران البيت برسوم سباع أو برسوم عقود متتالية، على أننا لا نعرف تماما الغرض الذي استخدمت له هذه التحف، وقد تكون لعبة للأطفال على نحو ما نراه في حلوى المولد النبوي في العصر الحاضر، كما قد تكون صورة لبعض الحفلات ذات العلاقة بأساطير الإيرانيين ودينهم القديم .

الخزف المصنوع في مدينة ساوه

تقع ساوه على طريق القوافل من الغرب إلى الشرق ، وهي جنوب غربي الري ، وسط بينها وبين همذان في الغرب وقاشان في الجنوب ،

---

(1) أنظر المرجع نفسه ، ج٥ لوحة ١٧٦٩ .
(2) حكمت أسرة سنج في شمال الصين بين عامي ٩٦٠ و ١١٢٧ بعد الميلاد ، وفي حنوبها بين عامي ١١٢٧ و ١١٧٨ .

وقد كشفت فيها كميات عظيمة من الخزف ذي البريق المعدني الذي يرجع أقدمه إلى القرن الرابع الهجري ، وعثر المنقبون على قطعتين تالفتين في الفرن مما يثبت أن هذا الخزف كان يصنع في ساوه نفسها ، وكشفت بعد ذلك مقادير وافره من انواع الخزف الأخرى ، كما قيل إن آثار بعض أفران الخزف قد ظهرت في إطلالها ، مما ينبهنا غلى مكانة هذه المدينة بين المراكز الفنية في إيران .

على أن الأساليب الفنية في منتجات هذه المدينة لا تختلف كثيرا عما عرفناه في الري وقاشان ، بل الواقع أن ساوه جمعت العناصر الزخرفية التي امتازت بها الأواني الخزفية في الري وفي قاشان .

ومن منتجات ياوه سلطانية في مجموعة أوسكار رفائيل وهي مؤرخة من سنة ٥٨٣ هـ-١١٨٧م، وعليها رسم سيدات في حديقة وأمامهن بركة يسبح فيها السمك (انظر شكل ٩٤). ومنها كذلك إبريق في معرض فرير ، يرجع إلى نهاية القرن السادس الهجري ، وقوام زخرفته رسوم سيدات وبط ووريقات عليها نقط ، مما يثبت العلاقة الوثيقة بين منتجات قاشان وساوه (انظر شكل ٩٦).

وينسبون إلى ساوه عددا من التماثيل الخزفية التي تمثل بعض الحيوانات والطيور ، ومنها أسد رابض من الخزف ذى الدهان الأزرق الفيروزي (انظر شكل ١١٢)، وهو مجموعة كيفوركيان Kevorkian،

ومنها جمل من الخزف ذي الدهان الأزرق الغامق، محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة (رقم السجل ١٤٣٥٨)، وكلاهما ليس تحفة خزفية فحسب، بل يشهد بمهارة الفنانين في صناعة التماثيل أيضا.

وصفوة القول أن ساوه كانت مركزا عظيما لصناعة الخزف ، ومن المحتمل ان الخزفيين فيها كانوا ينسجون قصدا على منوال زملائهم في الري وقاشان ، كما يحتمل أيضا ان بعضهم نشأ في إحدى هاتين المدينتين ثم هاجر إلى ساوه كسبا للرزق أو فرارا من وجه المغول .

الخزف المصنوع في سلطانا باد

كان يحيط بمدينة سلطاناباد في القرنين السابع والثامن من بعد الهجرة ، عدد من القرى التي أصابت في صناعة الخزف شهرة واسعة ، وقد عثر المنقبون عن الآثار في أطلال تلك القرى على كميات وافرة من الخزف ، ينسبونها اختصارا إلى سلطاناباد.

والمعروف أن هذا الخزف يذكر كثيرا بما كان يصنع في مدينة قاشان ، بينما لم يعثر في أطلال إقليم سلطاناباد على كثير من الخزف الذي امتازت بصناعته مدينة الري.

وقد لوحظ أن الدهان الذي يغطى الخزف المنسوب إلى سلطاناباد يصيبه الكمخ[1] أكثر من المعروف في سائر أنواع الخزف الإيراني ، كما لوحظ أيضا أن بعض أشكال السلطانيات لم نعرفه إلا في سلطاناباد ، ولعله كان وقفا عليها [2] .

ويمتاز الخزف الذي صنع في سلطاناباد بقلة الألوان المستخدمة فيه ، وبدقة رسوم الحيوانات ، وبتوزيع الألوان بحيث يصعب التمييز بين ألوان الأرضية وألوان الزخارف، ولعل العناية برسم الحيوان رسما يمثل الطبيعة تمثيلا صادقا، نقول لعل هذه العناية راجعة إلى تأثير الشرق الأقصى، ومهما يكن من الأمر فإن الخزفيين في عصر المماليك نسجوا على منوال زملائهم في سلطاناباد وأنتجوا خزفا جميلا ومزينا برسوم طيور وحيوانات ملونة تحت طبقة المينا[3].

كما يمتاز خزف سلطاناباد بصفاء ألوانه واعتداله وإتزانها ولكن علينا ان نذكر ان ما ينسب من الخزف إلى هذه المدينة وإلى الري لا يمكن الجزم بأنه صنع فيهما ، فقد حازتا في العصور الوسطى شهرة واسعة ، ولكن قاشان وياوه ونيسابور كانت ، مثلهما ، مراكز عظيمة لصناعة الخزف ، وحسبنا أن الحفائر التي قام بها المنقبون عن الآثار في

---

(1) الكمخ هو التقزيح أي التلوين بألوان قوس القزح ، راجع حاشية ١ في صفحة ١٧٧ من كتابنا " كنوز الفاطميين " .

(2) أنظر مثلا A Survey of Persian Art ج٥ ، لوحة ١٨٧١ و ب .

(3) راجع ص ٧٠ و ٧١ من الدليل الموجز لمعروضات دار الآثار العربية ، الذي كتبه الأستاذ فييت وترجمناه إلى العربية .

إيران أسفرت عن كشف فرن خزفي واحد في الري ، بينما كشفت في قاشان خمسة أفران .

وقد دلت الحفائر في أنقاض بعض المدن الإيرانية على إنتشار صناعة الخزف إنتشارا واسعا ، وعلى أن كثيرا من الأصناف لم تكن وقفا على بلد بعينه ، ولا سيما أن أنقاض الأفران وآثار القطع التالفة أثناء حرقها في الفرن تنفي أن تكون النماذج التي عثر عليها في بعض المراكز واردة من مراكز أخرى .

وحسبنا على سبيل المثال أن مدينة سلطانية التي اتخذها السلطان الجايتو خدابنده عاصمة لملكه ، وشيد فيها العمائر الضخمة ، ازدهرت فيها صناعة الخزف حينا من الدهر ، وصنعت فيها أنواع جيدة من الخزف الإيراني ، ولكنها لا تختلف عما كان يصنع في المدن الأخرى .

ومهما يكن من الأمر ، فقد أنتج الخزفيون في سلطاناباد خزفا ذا بريق معدني يصعب تمييزه مما كان يصنع في مدينة قاشان .

على أن أخص ما امتاز بصناعة الخزفيون في سلطاناباد ضرب من الخزف ، منقوشة زخارفه باللون الأسود أو الرمادى فوق قشرة بيضاء، وفوق الزخارف طلاء شفاف وقد تكون الزخارف بارزة بعض البروز عوضا

عن أن تكون منقوشة فحسب، ومعظم الرسوم التي نجدها على هذا الخزف من زهور اللوتس ووريقات الشجر وفي بعض الأحيان من الطيور التي تأثر الفنانون في رسمها بالأساليب الصينية تأثرا ظاهرا ، والتي قلدها الخزفيون في مصر إبان عصر المماليك .

ومن أبدع التحف الخزفية المنسوبة إلى سلطاناباد إناء صغير في مجموعة يومورفوبولوس (أنظر شكل ١١٤) وتمتاز هذه التحفة بأن استدارتها غير تامة ، وبأن جسمها ذو فصوص ، كما تمتاز بأناقتها ودقة صنعها وبإبداع الزخرفة التي تزين قاعها ، وهي رسم شخصين ، يتحدثان، او يفحصان شيئا في إهتمام ظاهر ، وترجع هذه التحفة القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) .

الخزف في العصر الصفوي

كان هذا العصر كله نهضة وإزدهارا في صناعة الخزف الإيراني، وامتازت الأواني فيه بإبداع شكلها وتنوعها، وبالعناية والدقة في رسم زخارفها ، وبالذوق السليم والظرف في اختيار ألوانها وأنواعها ، وأصاب الفنانون توفيقا عظيما في استخدام اللون الأصفر، ولا سيما في مصانع الخزف بمدينة أصفهان، كما أنهم عرفوا كيف يستخدمون اللون الواحد في صفاء وإتقان يزكران بما وصل إليه الخزفيون الصينيون في هذا الميدان .

وأكبر الظن أن أعلام المصورين كانوا يعنون بإعداد الصور لزخرفة الأواني الخزفية، كما يتجلى، في بعض تحف عليها رسوم تنم عن ريشة المصور محمدي[1]، وفي بعض قطع أخرى تشهد رسومها بأنها من عمل رضا عباسي أو أحد الفنانين النابهين الذين تأثروا بأسلوبه الفني.

ومن أعظم مراكز الخزف في إيران إبان العصر الصفوي إصفهان وقاشان ويزد ومشهد وشيراز وكرمان وزرند .

وامتاز العصر الصفوي بنوع من الخزف ذي البريق المعدني كان يصنع في قاشان وإصفهان وتبريز، وأكثر منتجاته أباريق على شكل الكمثرى أو سلطانيات غير عميقة ، ومعظم الزخارف المستخدمة فيه من النبات والزهور، فلاتري عليه الصور الآدمية والحيوانية إلا نادرا ، وأرضيته عاجية اللون أو زرقاء فاتحة، أما الموضوعات الزخرفية فذات بريق معدني يختلف بين اللون الأحمر والأصفر والذهبي ، ويمتاز بشده لمعانه ، إذ تنعكس من التحفة ألوان تكاد تبهر الأبصار .

وقد ازدهرت صناعة هذا الخزف ذي البريق المعدني في نهاية القرن العاشر وفي القرن الحادي عشر بعد الهجرة

---

(1)أنظر **A Survey of Persian Art** ج٥ لوحة ٧٩١ ج ، ولوحة ٧٩٢ ب .

والمشاهد في معظم الأواني الخزفية ذات البريق المعدني من العصر الصفوي أن أرضيتها ذات لون واحد ، يغلب أن يكون الأبيض أو الأزرق النافض أو الأصفر الليموني أو الأخضر الفاتح، ثم تنقش الزخارف بالبريق المعدني فوق الأرضية المذكورة ، وتكثر في زخارف هذه التحف رسوم الأشجار والأعشاب .

وقد وصلت إلينا سلطانية عليها اسم صانعها "حاتم" وهي محفوظة الآن في المتحف البريطاني ، وأكبر الظن أن معظم التحف المعروفة من هذا الخزف ترجع إلى القرن الحادي عشر بعد الهجرة .

على أن أخص ما امتاز بإنتاجه الخزفيون في العصر الصفوي هو نوع من خزف أبيض كانوا يقلدون به المصنوع في الشرق الأقصى ، وكانت زخارفه زرقاء منقوشة تحت الدهان .

والمعروف ان الشاه عباس أحضر كثيرين من الخزفيين الصينيين مع أسراتهم إلى إيران لينشروا فيها صناعة الصيني ، حتى يتمكن أن تصدره إيران إلى البلاد الغربية ، وتنال منه الأرباح الطائلة التي كانت تتدفق إلى الشرق الأقصى ، والظاهر أن هؤلاء الفنانين استقروا في إصفهان، ولكنهم لم يلبثوا أن تأثروا بالمحيط الفني، فدبت إلى منتجاتهم بعض الموضوعات الزخرفية الإيرانية .

وقد روى بعض الرحالة أن تاجرين صينيين كان لهما حانوت لبيع "الصيني" بمدينة أردبيل في بداية القرن السادس عشر الميلادي ، وقد جمع ملوك إيران منذ الشاه عباس مجموعة كبيرة جدا من الخزف الصيني حفظوها في مسجد أردبيل، وقد أصاب الخزفيون الإيرانيون توفيقا عظيما في صناعة الخزف الأبيض والأزرق .

ومن القطع الجميلة من هذا النوع قنينة في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين، عليها رسم أسد خيالي ينبعث اللهب من كتفيه (أنظر شكل ١١٧)، وقد جاء هذا الرسم على بعض السجاجيد المصنوعة في القرن العاشر الهجري، ومن تلك التحف كذلك بطة في مجموعة المسز دنجوال (أنظر الشكل ١١٦) .

وثمة نوع آخر من الخزف الصفوي ينسب إلى قرية كوبجى في داغستان (أنظر شكل ١١٨) ، وهو صنفان : الأول أسود وأخضر أو أزرق ، والثاني متعدد الألوان وذو زخارف آدمية ، أما الصنف الأول فيظن أنه كان يصنع بمدينة تبريز في نهاية القرن التاسع الهجري ، كما تدل على ذلك بعض القطع المؤرخة ، بينما يرجع الثاني إلى القرن الحادي عشر الهجري .

والمعروف أن أهل كوبجى كانوا يشتغلون بصناعة الأسلحة والتحف المعدنية وأنهم لم يعنوا بصناعة الخزف ، ولذا فإن الأرجح أن

هذا الخزف الذي عثر عليه في إقليمهم كان يرد من إيران نفسها ، وإنهم كانوا يحصلون عليه ثمنا للأسلحة والتحف المعدنية التي كانوا يصدرونها إلى إيران ، وأنهم كانوا يقدرونه حق قدره ، ويحلونه في بيوتهم محل الشرف ، فيعلقونه على الجدران ويزينون به الغرف .

ولعل أبدع انواع هذا الخزف الأطباق الرقيقة التي نرى زخارفها سوداء حالكة وفوقها طلاء أخضر فيروزي يكسو الإناء كله ، ثم الأطباق والتربيعات التي تنقش زخارفها باللون الأحمر الباهت أو الأصفر أو الأزرق أو الأخضر فوق قشرة بيضاء ، ولكننا نستطيع أن نقول بوجه عام، إن خزف كوبجى لم يكن في العادة ممتازا في ألوانه أو في دهانه ، كما أن رسومه لم تكن متقنة إلا في النادر.

وقد قلد الخزفيون الإيرانيون في العصر الصفوي السيلادون[1] الصيني، ولا سيما في مدينة إصفهان وأصابوا في ذلك نجاحا كبيرا في القرن الحادي عشر الهجري، وصفوة القول أن تأثر الخزفيين الإيرانيين بأساليب زملائهم في الشرق الأقصى كان عظيما جدا في العصر الصفوي، حتى صارت إيران تنافس الصين في تصدير الخزف إلى أوروبا .

---

(1) نوع من الصيني عليه طبقة من المينا ذات اللون الأخضر النافض (الباهت) .

المنسوجات

ذاعت شهرة المنسوجات الإيرانية منذ عصر هيرودوت، وكان أهل روما يدفعون فيها الأثمان الباهظة، ثم أقبل أهل بيزنطة على تقليدها، وبلغت صناعة النسيج أوج عزها في العصر الساساني، وقد وصلت إلينا بعض القطع من المنسوجات الحريرية الساسانية ، والزخارف مكونة، في أكثر هذه القطع، من مجموعات دوائر أو أشكال هندسية أخرى، فيها رسوم حيوانات أو طيور أو فرسان في الصيد، متقابلة أو متدابرة، في ترتيب هندسي جميل، كما أن بين الحيوانات المتقابلة رسما تخطيطيا محورا عن الطبيعة ويمثل شجرة، والمعروف أن الصينيين كانوا يعجبون بهذه المنسوجات الحريرية الساسانية، وأن حكام الأقاليم الصينية الواقعة بين الصين وإيران كانوا يقدمون من هذه المنسوجات جزية إلى ملوك الصين، والحق أن الإيرانيين في ذلك العصر البعيد وفقوا في ألوان منسوجات جد التوفيق، فكان إنسجام الألوان وهدوءها يبرزان عظمة الزخارف ويكسبان القطعة سحرا وجمالا .

في فجر الإسلام

ولما انتشر الإسلام في إيران ، وانقضى على الزهد والتقشف الذي ساد العالم الإسلامي في نشأته ، واختلط العرب بغيرهم من الأمم العريق ولقيت صناعة النسج تشجيعا خاصا في الأقاليم الإسلامية

المختلفة ، لما سنه الخلفاء والأمراء في مكافأة رجال الدولة بالخلع الثمينة من نفيس المنسوجات الحريرية .

وأفادت إيران بطبيعة الحال من توحيد جزء كبير من الشرق الأدنى تحت سلطان المسلمين ، وما نتج عن ذلك من نشاط التجارة في إيران واتساع صادراتها من المنسوجات الحريرية إلى سائر الأقطار الإسلامية، وأكبر الظن أن الطبقة الأرستقراطية في عصر بنى أمية وبنى العباس كانت تقبل كثيرا على شراء المنسوجات النفيسة المصنوعة ف إيران [١] .

ومما يشهد بازدهار صناعة النسج بإيران في فجر الإسلام ان بعض المدن الإيرانية كانت تدفع الجزية عددا من منسوجاتها النفيسة ، وترسله إلى بلاط الخليفة .

وقد كتب الجغرافيون والمؤرخون المسلمون في العصور الوسطى عن المدن الإيرانية وما كانت تنتجه من التحف ولا سيما المنسوجات، فإن ابن خرداذبة في كتاب "المسالك والممالك" ، ولليعقوبي في كتاب "البلدان" وابن الفقيه في كتاب "مروج الذهب" ، والأصطرخي في كتاب

---

(١) جاء في كتاب الغانى ان كلابة جارية العيلى استنكرت تشبيب الشاعر العرجى (عبد الله ابن عمرو بن عثمان بن عفان) بالنساء، وبلغه ذلك فشب بها وقال :
أمشى كما حركت ريح يمانية*غصنا من البان رطبا طله الديم
في حلة من طراز السوس مشربة*تعفو بهدابها ما أثرت قدم
وفي البيت الثاني إشارة إلى الأقمشة الثمينة المصنوعة في مدينة السوس ، والمشربة التي يختلط فيها لون بلون آخر ، راجع الجزء الأول من الأغانى (طبع دار الكتب المصرية ص ٣٨٨-٣٨٩).

"مسالك الممالك"، وابن حوقل في كتاب "المسالك والممالك"، والمقدسي في كتاب "أحسن التقاسيم" ، ثم ياقوت في "معجم البلدان"، هؤلاء كلهم وغيرهم من المؤلفين أطنبوا في الحديث عن إزدهار صناعة النسج في مثير من الأقاليم الإيرانية، ولا سيما تستر، وقد ذكر الأصطرخي أنها كانت مركزا عظيما لإنتاج الديباج الذي كان يصدر إلى شتى بقاع الدنيا[1] وكانت تصنع منه كسوة الكعبة، ثم إصبهان والري ونيسابور وقزوين ويزد وبصناو قاشان وآمل ومرو وكازرون وشيراز، وقد كانت كلها تنتج من المنسوجات الحريرة والقطنية والصوفية ما ذاع صيته في العصور الوسطى .

وقد ذكر المسعودي وياقوت أن شابو ذا الأكتاف (شابور الثاني ٣١٠ – ٣٧٩ م) كان قد غزا بلاد الجزيرة وآمد وغير ذلك من المدن التي كانت تابعة للروم في ذلك الوقت، ونقل كثيرين من أهلها النساجيين إلى إقليم خوزستان في إيران، فتناسلوا وازدهرت صناعة النسج في هذا الإقليم منذ ذلك التاريخ.

ومما يؤسف له أن كتابات المؤرخين في هذا الشأن ليست لها كل الفائدة المنتظرة ، لأننا لا نستطيع بفضلها أن نصل إلى تحديد أنواع

([1]) كانت خزائن الفرش والأمتعة بقصور الفاطميين تضم بين كنوزها ستارة ثمينة من الحرير الأزرق المنسوج في مدينة تستر بخيوط من الذهب والحرير ، وكان الخليفة المعز لدين الله قد أمر بعملها سنة ٣٥٣ هـ - ٩٦٤ م ، وفيها صورة أقاليم الأرض وجبالها وبحارها ومدنها وأنهارها ومسالكها .

المنسوجات التي كانت تصنع بإيران في فجر الإسلام ولا المراكز المختلفة التي كانت تنسج فيها .

ومهما يكن من الأمر فإننا لانكاد نعرف اليوم نماذج تستحق الذكر من منتجات إيران في صناعة النسيج في فجر الإسلام ، ولكننا إذا ذكرنا ما نعرفه من حالة سائر الفنون الإيرانية في ذلك العصر، وأنها ظلت مدة طويلة لا تعرف من التجديد ما يخرجها تماما من دائرة الأساليب الفنية الساسانية ، نقول إذا ذكرنا ذلك عرفنا ان صناعة النسج في إيران ظلت في القرون الأولى بعد الإسلام متأثرة بالطراز الساساني في استخدام الزخرفة بالنفط والأشرطة ووريقات الشجر والخطوط المتشابكة والمتقاطعة ، وفي استخدام الدوائر المتماسة أو المتداخلة ، والمناطق أو الجامات المختلفة الشكل، تضم كل منها بعض مناظر الصيد أو رسوم الحيوانات أو الطيور، الخرافي منها والطبيعي، ولا غرو فقد كان للمنسوجات الساسانية صيت واسع في الشرق الأدنى منذ العصر الجاهلي، فضلا عن أن النساجيين في كل البلاد والعصور ميالون بطبيعتهم إلى المحافظة على أساليبهم الصناعية والفنية إلى حد كبير، ولم يلق النساجون الإيرانيون في فجر الإسلام أدنى صعوبة في هذا السبيل، لأن العرب الفاتحين لم تكن لديهم خبرة بفن النسج وأساليبه.

على أن القوم بداو يهجرون هذه الزخارف منذ القرن الرابع الهجري ، ولم يكن هذا عسيرا عليهم ، فقد كانوا حتى قبل ذلك الحين

يعرفون في منسوجاتهم بعض الزخارف الأخرى ولا سيما الزهور والنباتات.

وقد مر بنا أن الصور في المخطوطات السلجوقية أو المنسوبة غلى مدرسة العراق تمتاز بالملابس المزركشة التي يلبسها الأشخاص، والحق أن زخارف تلك الملابس مثال طيب للجمع بين الأساليب الزخرفية الساسانية والأساليب التي جدت في القرون الأولى بعد الهجرة.

على أن الأقمشة الإيرانية التي ترجع إلى القرون الأربعة الأولى بعد الفتح العربي ليس لها شان عظيم من الناحية الفنية، على الرغم من دقة صناعتها وجمال ألوانها، وعلى الرغم من الإقبال الذي كانت تلقاه الرايات والأعلام الجميلة ذات الكتابات الكوفية، مما تنتجه حينئذ مصانع النسج في إيران .

في عصر السلاجقة

والحق أن عصر السلاجقة هو الذي بدأت فيه النهضة الشاملة والتقدم الواضح في صناعة النسج، وذلك بتأثير تيارين مختلفين، الأول ما أفاده الإيرانيون على يد السلاجقة من الأساليب الصينية، التي تتجلى في دقة رسم النبات والطير والحيوان، والثاني ما ازدهر في بلاد الجزيرة من أساليب إسلامية في استخدام الفروع النباتية والأشرطة عوضا عن الموضوعات الزخرفية الساسانية .

والأقمشة السلجوقية معروفة لنا بفضل مجموعة من النسيج الحريري، عثر عليها المنقبون في أطلال مدينة الري، وتعتبر مثالا صادقا للمنسوجات السلجوقية، وتمتاز بأن مظهرها العالم يختلف كل الإختلاف عن مظهر المنسوجات الإيرانية في العصور السابقة، ولو أنها محتفظة ببعض العناصر الزخرفية القديمة، مع دقة الرسم، وإتقان في النسج، ورقة وخفة في الوزن.

فنرى على بعضها زخارف من أشكال هندسية متعددة الأضلاع، أو زخارف كتابية بالخط الكوفي، أو أشرطة من الرسوم الحيوانية، او دوائر فيها طيور وحيوانات بينها شجرة الحياة، ولكنها دوائر أصغر حجما تكسب التحفة طابعا فنيا، وتبعدها عن القوة والبداوة التي تبدو على بعض الرسوم الساسانية.

ولا ريب في أن مدينة الري كانت في العصور الوسطى مركزا عظيم الشأن في صناعة النسج ، كما كانت في صناعة الخزف ، فقد ذكر المؤرخون والجغرافيون ذيوع صيتها في هذا الميدان ، فضلا عن أن أعمال التنقيب عن الآثار في أطلالها لم تسفر عن المنسوجات التي أشرنا إليها فحسب، بل عثر القوم على أنوال ترجح أن تلك الأقمشة كانت تصنع في مدينة الري نفسها.

وتنسب إلى الري قطع تمتاز بجمالها الفني وإبداع ما فيها من الرسوم الحيوانية والآدمية فضلا عن السطور المكتوبة بالخط الكوفي ، وتشبه زخارف هذه الأقمشة ما نعرفه من الروم في الخزف المنسوب إلى مدينة الري، ولا سيما رسوم الحيوانات ذات الأجسام الممتدة، تتقدم في شبه نشاط وخفة، ومن الزخارف التي تكثر في منسوجات الري، دون غيرها، رسم الطاووس.

وقد اشتهرت تلك المدينة بصناعة نسج من الحرير ذي لحمتين اسمه "المنير"، ولكننا لا نظن أن نسجه كان وقفا عليها، دون غيرها من البلاد الإيرانية .

ومما ينسب إلى إقليم فارس ، جنوب غربي إيران، قطعة جميلة من نسيج الكتاب محفوظة في مجموعة المسز وليم مور، وفيها أشرطة منسوجة من الحرير الأبيض والأسود ، نرى بين زخارفها مناطق فيها رسوم بط أو أوز، كما نرى رسوم مثمنة وفيها رسوم حمارين بين فروع نباتية وفوق رأسه طائر .

وثمة قطع نسيج أخرى تنسب إلى الإقليم نفسه ، وترجع إلى القرن الخامس او السادس بعد الهجرة، وقد كانت سابقا في مجموعة رابنو، وتنتهي هذه القطعة بشريط من أربع مناطق، العليا والسفلى واسعتان وفيهما رسوم نباتية سلجوقية الطراز، بينهما أوز مرسوم بأسلوب

زخرفي جميل، أما المنطقتان الواقعتان في الوسط ففيهما سطران من الكتابة الكوفية (أنظر شكل ١٢١).

وينسب إلى قاشان ضرب من المنسوجات تكثر في زخارفه رسوم وثيقة الصلة بالرسوم والأساطير التي عرفتها إيران قبل الإسلام ، ومثال ذلك شجرة الشمس ، ذات الحبوب الكثيرة والقرون النباتية الت تتفرع منها، ثم رسوم الخيل يتدلى إلى جانبها جراب السيف المقدس ، كما نرى على قطعة مشهورة رسم فارسين بينهما شجرة وفي يد كل منهما باز وتحت حصان كل منهما أسد رابض، كل هذا في منطقة يحدها شريطان ملفوفان، وعلى قطعة أخرى رسم نسر كبير ذي رأسين، وجناحاه مبسوطان وبينهما رسم إنسان متوّج وعلى يمينه ويساره رسم أسد مجنح .

في عصر المغول

في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة زاد تأثر المصانع الإيرانية بالأساليب الصينية في زخرفة المنسوجات، بسبب إزدياد الوارد من الأقمشة الصينية ، واتساع تجارة إيران مع الشرق، ثم بسبب غزوات المغول وقدوم كثيرين من النساجين الصينيين إلى إيران .

وقد مر بنا أن الصينيين في ذلك الوقت خضعت لأسرة يوان المغولية الأصل ، والتي ظلت تحكمها حتى سنة ٧٦٨هـ ، وكان طبيعيا أن يعظم التبادل الثقافي والفني بين أبناء البيت الواحد من المغول في

إمبراطوريتهم بالصين وإمبراطوريتهم في إيران، والمعروف أن جاليات إسلامية نمت في الصين حينئذ، واشتغلت بنسج الحرير الذي كان يصدر إلى أنحاء الشرق الإسلامي، فيؤثر على الأساليب الفنية في مراكز النسج فيه، بل أتيح له أيضا أن يؤثر على أساليب الزخرفة في مصانع النسج الإيطالية ، وأقبل النساجون في إيران على تقليد الموضوعات الزخرفية الصينية كالتنين ، والعنقاء وما إلى ذلك من الحيوانات الخرافية ، ثم زهرة اللوتس[1] ، وعود الصليب (الفاونيا) ورسوم السحب الصينية أو (تشي) التي امتازت بها المنسوجات الصينية منذ عصر أسرة هان (٢٠٢ ق.م – ٢٢٠م) .

والمعروف أن بعض مراكز النسج الإيرانية، ولا سيما السوس وتستر، فقدت في عصر المغول شهرتها السابقة بسبب ما أصابها من التدمير على يد جيوشهم ، ولكننا لا نجهل أن بعض المراكز الأخرى ، ولا سيما هراة ونيسابور ، لقيت منهم تعضيدا عظيما ، كما أنهم ، حين دمروا مدينة مرو ، أبقوا على حياة عدد كبير من الفنانين فيها ، ومن المدن التي ذاع صيتها في تجارة المنسوجات في ذلك العصر مدينتا تبريز [2] وقم [3].

---

(1) لم تكن زهرة اللوتش موضوعا زخرفيا صينى الأصل ، بل إستعملت في العصور القديمة في مصر وسورية ثم استعملت في الهند وانتقلت منها مع الديانة البوذية إلى الصين ، على أنها لم تتخذ لزخرفة المنسوجات إلا منذ أسرة طنج (٦١٨ – ٩٠٦ م) .

(2) راجع HEYD, W.: Histoire du Commerce du Levant ج ٢ ص ٩٦٧

(3) أنظر A Survey of Persian Art ٢١٦٦ ، Howorth : History of the Mongols ج٣ ص ٣١٥ .

على أن عناية المغول بصناعة النسج تظهر من جمال المنسوجات الموجودة في الصور المنسوبة إلى عصرهم والتي يلبسها الأشخاص المرسومين في الصورة، أو تصنع منها المظلات والستائر وأغطية الأرائك وغير ذلك من الأشياء الثانوية فيها .

ويلاحظ في رسوم المنسوجات المغولية إنتشار الزخرفة بالأشرطة، على النحو الذي أقبل عليه النساجون في شتى أنحاء العالم الإسلامي، على أن الأشرطة في الأقمشة المغولية أصبحت ضيقة ، وروعي في جمعها التنويع وجمال المنظر، كما ملئ بعضها بخطوط هندسية مستقيمة أو منكسرة أو متقاطعة (1) .

وقد نرى في رسوم تلم المنسوجات في القرن الثامن الهجري موضوعات زخرفية نباتية محورة عن الطبيعة تحويرا لا بقدها كل إتصال بها، وتمتاز تلك الموضوعات بأن رسوم أوراق الشجر فيها مدببة فضلا عن أنها لا تنمو من الساق فحسب، بل قد تنبت من الجدد أيضا، وأحيانا من الأرض نفسها، فتغطى النسيج كله وتجعله كالحديقة الغناء، وتزيد الشبه بينه وبين أرضية الصور في المخطوطات التي ترجع إلى نهاية العصر المغولي وإلى المدارس التيمورية المختلفة ولا سيما مدرسة هراة .

---

(1)أنظر A Survey of Persian Art ج٣ لوحةص ٢٠٤٢ ـ ٢٠٤٤.

ومن أهم الموضوعات الزخرفية التي إنتشرت على المنسوجات في عصر المغول وعصر بنى تيمور رسوم الفروع النباتية (الأرابسك) ورسوم بلاط القاشاني[١]، وتنسب إلى مدينة تبريز مجموعة من الأقمشة المغولية الحريرية عليها رسوم طيور كبيرة فوق أرضية من أطلس (ساتينيه)[٢]، وعلى إحدى القطع من تلك المجموعة كتابة بالخط النسخى الكبير باسم السلطان "أبو سعيد" (٧١٧ – ٧٣٦هـ – ١٣١٧ – ١٣٣٥م)، وهي محفوظة الآن في إحدى متاحف فيينا، وقد كانت جزءا من كفن رودلف الرابع دوف النمسا[٣].

وثمة مجموعة أخرى تظهر فيها شدة التأثر بالأساليب الفنية الصينية وأشهر القطع المعروفة من هذه المجموعة في إحدى الكنائس بمدينة دانزج، وفي متاحف برلين[٤]، ويظن أنها صنعت للسلطان المملوكى محمد بن قلاوون، وقوام زخرفتها رسم طائرين متدابرين في منطقة هندسية ذات إثنا عشر ضلعا، فضلا عن مناطق أخرى فيها كتابي بالخط النسخي[٥].

(١) راجع المصدر السابق ص ٢٠٤٧ شكل ٦٦٣ .
(٢) أنظر اللوحة رقم ١١٠ ، شكل ١٢٣
(٣)أنظر A Survey of Persian Art ج٦ لوحة ١٠٠٣ .
(٤) المصدر نفسه ، اللوحة رقم ١٠٠٠
(٥) راجع مادة "طراز" في دائرة المعارف الإسلامية ، ج ٤ ص ٨٢٨ ، من النسخة الفرنسية .

ومن الأقمشة التي يظهر فيها التأثر العظيم بأساليب الشرق الأقصى مجموعة ذات زخارف في أشرطة ، بعضها مقسم إلى مناطق متعددة ، وقد جاء على إحدى هذه القطع اسم ناسجها "عبدالعزيز" (١) .

وقد لا حظ الأخصائيون في صناعة النسج أن عصر المغول لم يأت بجدبد ،، بل إن الأنواع الدقيقة لم يتقنها النساجون في ذلك العصر، والألوان قل بهاؤها وتنوعها ، ولا ريب في أن الألوان الهادئة التي إمتازت بها المنسوجات الغولية ترجع إلى تأثير الأساليب الفنية الصينية .

ومهما يكن من الأمر فإننا نرى في المنسوجات المغولية بدء الرشاقة والدقة والعظمة والترف في الزخرفة وفي الصناعة ، مما مهد لما بلغته المنسوجات في العصر الصفوي ، أما الروعة والشدة والحرية في الزخرفة وما إلى ذلك مما نعرفه في المنسوجات الساسانية والمنسوجات الإيرانية في صدر الإسلام ، فلم يبق منها شئ كثير .

---

(١)أنظر **A Survey of Persian Art** ج٣ ص ٢٠٥٤ و ج٦ ، لوحة ١٠٠١ .

في عصر التيموريين

كانت الأقاليم الشرقية في إيران أكثر أجزاء الدولة إزدهارا في عصر بنى تيمور ، وزاد ما كان لخراسان من شأن عظيم في صناعة النسج، وأصبحت سمرقند وهراة في عصر التيموريين مركزا عظيما لنسج الأقمشة النفيسة ، وقد استقدم تيمور من الصين والشام نساجين كان لهم نصيب وافر في الذي بلغته صناعة النسج على يد التيموريين من ازدهار وإتقان ، وفيما يظهر فيها من أساليب زخرفية صينية وسورية .

والواقع أن المنسوجات الإيرانية في عصر التيموريين تمتاز بزيادة استخدام الزخارف النباتية المتصلة على النحو الذي نعرفه في الأقمشة المصرية والعراقية في ذلك العصر ،كما تمتاز بوجود ضروب جديدة منها الديباج والنسيج المقصب بالذهب والفضة والمزين برسوم طيور صينية الطراز ، فضلا عن المخمل "القطيفة" التي شاهدها عندهم في ذلك العصر أحد الرحالة الإيطاليين.

وقد ازدهرت صناعة النسيج في العصر التيموري بمدينة يزد وإصفهان وقاشان وتبريز ، وكانت الأقمشة تصدر من هذه المدن إلى شتى أنحاء العالم الإسلامي ومع أننا لا نكاد نجد الآن شيئا من منسوجات هذا العصر ، فإننا نعرف عنها كثيرا ، ولا سيما في صور المخطوطات ، وطبيعي أن التأثر بالأساليب الصينية ظاهر فيها تمام

الظهور فالعلاقات الوثيقة بين إيران والشرق الأقصى لم تصب في عصر بنى تيمور إلا زيادة ونموا وتبودلت البعثات بين البلدين .

وزاد وجوه زهرة اللوتس في زخارف المنسوجات أثناء القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) ، كما زادت الدقة في رسم الموضوعات الزخرفية عموما ، ولا سيما البط الذي استخدم كثيرا في زخارف ذلك العصر .

وصفوة القول أن الأقمشة في عصر بنى تيمور خطت خطوة عظيمة في سبيل الوصول إلى إتقان الرسوم الزخرفية والوصول بها إلى دقة ورشاقة وقرب من الطبيعة وما إلى ذلك ، مما أبعدها عن الشدة والجفاء والروعة التي عرفناها في المنسوجات الساسانية والمنسوجات المنسوبة إلى فجر الإسلام .

في العصر الصفوي

إذا صح ما ذكره الرحالة الذين زاروا إيران في العصر الصفوي ، فقد كان هذا العصر أعظم العصور الذهبية في صناعة النسج الإيرانية إذ كان الملك والمراء ورجال البلاط وعلية القوم كلهم يرفلون في الملابس المصنوعة من الديباج وغيره من الأقمشة الثمينة المحلاة بخيوط الذهب والفضة ، ويركبون الخيل ذات السروج الغالية النفيسة ، ويستعملون في قصورهم ورحلاتهم فرش وستائر وأدوات مصنوعة من أحمل ضروب

النسيج على الإطلاق ، والحق أنهم كانوا يسرفون في استخدام الأقمشة البديعة إسرافا لا حد له ، وكانوا يصنعون منها كميات وافرة جدا ، يحمل التجار بعضها إلى أسواق الروسيا وأوروبا ، حيث كانت تلقى إقبالا عظيما.

وأتقن النساجون الإيرانيون في العصر الصفوي شتى ضروب النسج من ديباج وكتان وأطلس وقطيفة وكتان، كما توصل الفنانون في الصباغة إلى إخراج أدق الألوان وأكثرها تنوعا، وفي الثروة الزخرفية إلى درجة لم يعرفوها من قبل، فاتخذوا الزهور والفروع النباتية والمراوح النخيلية، ومناظر الحدائق الغناء، والطيور والغزلان، ورسوم السحب الصينية، وطبعت الرسوم الزخرفية في ذلك العصر بطابع رشيق جذاب، ينم عن الأناقة والنضوج الفني .

وظهر في المنسوجات الإيرانية منذ نهاية القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) ميل إلى المسحة التصويرية ، ظل يزداد حتى أصبح من أبين صفات الأقمشة الإيرانية في العصر الصفوي ، وظهرت العلاقة الوثيقة بين زخارف تلك الأقمشة ورسوم المخطوطات وصورها[1]، فضلا عن دقة الرسوم وتقليد الطبيعة تقليدا صادقا ، بفضل التأثر بالصينيين في هذا الميدان .

(1) أنظر A Survey of Persian Art ج٥ لوحة ١٠١٢ .

وعلى كل حال فإن نسج الحرير بلغ عصره الذهبي في القرن العاشر الهجري برعاية ملوك الأسرة الصفوية ، وأنتجت المصانع الإيرانية أجمل أنواع الديباج والمخمل المنسوجة بخيوط حريرية مختلفة الألوان ومحلاة في بعض الأحيان بخيوط فضية .

أما زخارفها فمن قصص الشاهنامة، أو منظومات الشعراء الإيرانيين المعروفين، او مناظر تمثل المراء والنبلاء في الصيد، فضلا عن مناظر الحفلات في الحدائق والهواء الطلق، ومن الزهور التي استخدمت كثيرا في زخرفة المنسوجات الإيرانية في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة، السوسن والزنبق والخزام والورد، أما الحيوانات والطيور فقد استخدم النساجون منها رسوم الوحوش الضارية الأرنب والغزال والببغاء، كما استخدم رسم شجر مخروطي الشكل، كان كل ذلك يرتب في صفوف أفقية، ويكسب المنسوجات الصفوية بهجة ونضارة تزيدان في قيمتها الفنية .

وكانت أعظم مراكز النسج في هذا العصر تبريز وهراة ويزد وإصفهان وقاشان ورشت ومشهد وقم وساوه وسلطانية واردستان وشروان، وامتازت منتجاتها بنعومة السطح وبدقة النسج وباتزان الألوان وجمالها .

أما رشت فقد صنعت فيها أقدم قطعة نعرفها من الحرير الصفوي عليها تاريخ صناعتها ، وهي غطاء قبر في الضريح بمدينة مشهد ، وعليها أنها من عمل مير نظام في رشت سنة ٩٥٢ هـ ، وزخارفها من أشرطة فيها رسوم فروع نباتية ووريدات وكتابات .

بينما اشتهرت تبريز ويزد بنسج الأقمشة ذات الزخارف الآدمية التي كان يقوم برسمها أعلام المصورين في العصر الصفوي ومن ينسج على منوالهم من الفنانين ، وتشبه بعض قطع أسلوب المصور مير نقاش ، الذي يظن أنه خلف سلطان محمد في رئاسة مجمع الفنون الملكي ، ومنها جانبا خمار من الديباج محفوظ في متحف الفنون الزخرفية بباريس وقوام زخرفتها رسم ساق بين فروع نباتية دقيقة، وثمة قطع تذكرنا بأسلوب المصور محمدي وقد جئنا برسم إحداها في لوحات هذا الكتاب (أنظر شكل ١٢٦)، وهي محفوظة في متحف تاولوف في مدينة كيل، وقوام زخرفتها رسم جندي ذي خوذة يقود أسيرا ويتحدث إلى شخص جالس، بينما يقف أمام الأسير شخص آخر، ويقوم المنظر كله فوق أرضية من نبات وأشجار ذات جذوع رفيعة ويعلو كل منها رسم طاووس، أما تحتها فرسم بركة فيها سمكات .

وقد لوحظ أن هذه الرسوم الآدمية والنباتية الأنيقة لا توجد على منسوجات فاخرة من الحرير ذي الخيوط الفضية فحسب، بل نرى رسوما من فصيلتها على أقمشة تقل في جودة النوع والصناعة ، ويفسرون ذلك

بأن تبريز أصبحت هدفا لغارات الترك منذ سنة ٩٩٣هـ ، فنقا الشاه مقر الحكم إلى قزوين ، ولكن هذه المدينة الأخيرة لم يقدر لها أن تصبح مركزا فنيا زاهرا كما كانت تبريز من قبلها .

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة نماذج طيبة من هذه المنسوجات ذات الصور الآدمية.

وقد وصلت إلينا أسماء بعض النساجين الإيرانيين في القرن العاشر الهجري ، وهم غياث وعبد الله وحسين ويحي ومعز الدين بن غياث وإيان محمد ، وذلك على بعض القطع المنسوبة إليهم والمحفوظة الآن في المتاحف والمجموعات الأثرية بأوربا وأمريكا .

أما غياث الدين على فقد كان من أهل يزد ، نشأ في أسرة لها بالفن صلة وثيقة ، فقد كان جده كمال الدين خطاطا مشهورا ، وكان لغياث مال وافر ساعده على أن يصبح من بطانة الشاه عباس ، ثم ذاع صيته في صناعة المنسوجات المصورة ، وكان الشاه يرسل من منتجاته الهدايا إلى الملوك والأمراء على أننا لا نعرف اليوم إلا ثمان قطع من صناعة هذا الفنان ، بينها تحفتان من الحرير وتحفتان من القطيفة ، وثمة قطع أخرى ليس عليها اسمه ، ولكن الأرجح أنها من صناعته [1]، وعلى كل حال فإن رسومه فيها الأسلوب الفني الذي ينسب إلى رضا عباسي ،

---

(1)أنظر A Survey of Persian Art ج٣ ، ص ١٠٩٤ – ١٢٠١

كما نرى فيها إتقان بعض الموضوعات الزخرفية النباتية كالوريدات والأرابسك ، وزهرة اللوتس وأوراق العنب والمراوح النخيلية .

ولكن عبد الله لم تكن له مهارة مثل غياث الدين أو شهرته، والقطع الأربع التي عليها اسمه لا تشهد بأنه كان فنانا من الطراز الأول، فضلا عن أنه لم يكن مبدعا، وإنما سار على الأساليب الفنية التي اتبعها النساجون في تبريز من قبله بينما لا نعرف عن حسين إلا ما نراه على قطعة صغيرة من الحرير في المتحف المتروبوليتان بمدينة نيويورك، موجود فيها: "عمل حسين سنة ١٠٠٨" .

وطبيعي أن أسلوب رضا عباسي في تصوير الأشخاص، في مواقف يبدو منها الكسل والتخاذل والتخنث، كان له أثر كبير في رسوم الأقمشة الثمينة في القرن الحادي عشر الهجري[١] .

ويجدر بنا ألا ننسى ما كانت عليه زخارف المنسوجات التي نحن بصددها من اختلاف وتنوع في حجم الزخارف وفي المظهر العام وفي الألوان المستخدمة ، وقد كان الإنشاء الزخرفي فيها بديعا ومحكما ، بحيث تتدرج رسومها المختلفة ، ويستطيع المشاهد ان يرى بدائع أقسامها المختلفة بحسب قرب التحفة او بعدها عنه ، فإنه يعجب بالزخارف الدقيقة ، إذا كانت التحفة قريبة منه ، ويعجب بالمناطق التي

---

(١) أنظزر اللوحة رقم ١١٤ شكل ١٢٧ .

تضم هذه الزخارف ، إذا بعد عن التحفة قليلا ، ويؤخذ بجمال المظهر العام ، إذ زاد بعده عن التحفة فغابت عنه التفاصيل ، وخير مثال على هذا قطعة ديباج مشهورة كشفت سنة ١٩٢٩ ، وتمتاز بألوانها البديعة ، ورسمها الدقيق وسطحها المقسم إلى عدد من المناطق ، بعضها مكونة من نجوم مثمنة وذات فصوص ، وبعضها مثمنة لا فصوص لها ، وفي النجمة المتوسطة امير على عرش ، بينما تحتوى النجوم الأخرى على رسوم ملائكة تعزف على آلات موسيقية أو تحمل التحف والهدايا ، أما المناطق الصغيرة ففيها رسوم حيوانات عديدة ، حقيقية وخرافية ، وثمة مناطق أصغر حجما وفيها رسوم زهاء تسعين نوعا من الطيور المختلفة المرسومة بأسلوب طبيعي دقيق وفي أوضاع متنوعة .

ولم تكن المنسوجات الإيرانية في العصر الصفوي ذات زخارف آدمية وحيوانية فحسب ، بل كان بعضها مزينا برسوم نباتية بحتة ، كما يظهر من رسوم الملابس في كثير من صور المخطوطات التي ترجع إلى القرن العاشر الهجري .

على أن أبدع ما أنتجه النساجون الإيرانيون هو المخمل ذو الرسوم القوية والألوان البديعة الفنية ، وقد اشتهرت بإنتاجه مدينة قاشان في نهاية القرن العاشر وبداية القرن الحادي عشر بعد الهجرة ، وامتاز بإبداع ألوانه وبرسومه التي تشبه إلى حد كبير رسوم الصور في المخطوطات .

ولما تولى الشاه عباس الأكبر ٩٨٥ هـ ، وكان كما نعرف من أكبر رعاة الفن والفنانين في إيران ، شمل برعايته إنتاج الديباج والمخمل الثمين ، وأنشأ المصانع لنسجهما في شتى البلاد ولا سيما في إصفهان ، وامتازت المنتجات المنسوجة في عصر الشاه عباس باستخدام الألوان الهادئة ورسم الأشخاص رسما أقرب إلى الطبيعة .

وزادت ثروة إيران في عصره ، وعظم الإقبال على المنسوجات الفاخرة ، وكان أهم أنواع الزخارف في نهاية القرن العاشر الهجري ، وبداية القرن الحادي عشر رسوم أشخاص ذوى قدود هيفاء وأوضاع فيها كثير من التكلف وفتيات أو فتيان يكاد المرء يحسبهن نساء وما إلى ذلك من الصور التي عرفناها في أسلوب المصور رضا عباسي ، والواقع أن تأثير هذا المصور وذيوع صور فتيانه وفتياته لم يكن في الصور المستقلة والمخطوطات والمنسوجات فحسب ، بل كان في صور الجدران وفي لوحات القاشاني .

على أن أقمشة هذا العصر لا تبلغ في جودتها أقمشة العصور السابقة ، فضلا عن أن الفنانين لم يأتوا بجديد في زخارفها ، وإنما نسجوا على منوال ما ورثوه عن آبائهم وأجدادهم ، ولكنهم عادوا إلى الولع برسوم الزهور والنباتات ، فاتخذوها لزخرفة عدد كبير من منسوجات القرنين الحادي عشر والثاني عشر بعد الهجرة ، وأصابوا فيها توفيقا كبيرا ، وشجعهم على ذلك تجار البضائع الصينية الذين كانوا

ينزلون مدينة أردبيل ، والخزفيون الصينيون الذين كانوا ينزلون شتى المدن الإيرانية.

ومما أنتجته مصانع النسج الإيرانية في القرنين الحادي عشر والثاني عشر بعد الهجرة، أحزمة حريرية طويلة ، قوام زخارفها أشرطة أفقية وتنتهي في طرفيها بمنطقة أوسه مساحة وفيها جامات وزخارف نباتية (أنظر شكل ١٣٢) ، ويمتاز هذا النوع من الأحزمة بأن النساجين في جنوب شرق بولندة [1] أقبلوا على تقليده في القرن الثاني عشر الهجري ، بعد ان استورد بعض التجار الأرمن كميات كبيرة من الأحزمة الحريرية الإيرانية، وأينعت تجارتها حتى اضطروا إلى نسج مثلها في بولندة نفسها ، واستخدموا زخارفها المكونة من الأشرطة والرسوم الهندسية ورسوم الزهور ، ولم تلبث منتجات الصناعة المحلية ان طغت على الأحزمة الشرقية الواردة من إيران او استانبول .

وفي متحف فيكتوريا وألبرت بلندن قطعة نسيج من صناعة يزد ، قوام زخرفتها مراوح نخيلية وفروع نباتية مزهرة ، وبينها رسم صلب السيد المسيح وعلى جانبي الصليب العذراء والقديس يوحنا ويقال إنها إحدى قطعتين أحضرهما سفير الشاه عباس إلى البندقية سنة ١٦٠٠ (أنظر شكل ١٣٠).

---

(1) راجع مقالنا عن أثر الفن الإسلامي في بولندة بالعدد ٤١ من مجلة الثقافة في ١٠ أكتوبر سنة ١٩٣٩ .

أما إصفهان عاصمة الدولة في عصر الشاه عباس فقد كان فيها ألوف النساجين، لا ينقطعون عن العمل لإنتاج الكميات الهائلة من الخلع الثمينة ، التي كانت لازمة للبلاط ، أو للهدايا التي يقدمها الشاه، كما أفادت، باعتبارها عاصمة البلاد، من وجود أعلام المصورين والرسامين الذين كانوا خير عون ومثال للفنانين في صناعة النسج، ولا ريب في أن إصفهان أنتجت شتى أنواع المنسوجات النفيسة، ولكن الظاهر أن النساجين فيها أتقنوا بنوع خاص صناعة القمشة ذات الزخارف النباتية الجميلة .

وكذلك مدينة قاشان لم يعد إنتاجها الفني موجها إلى الخزف فحسب بل أصبحت مركزا عظيما للنسج منذ القرن العاشر الهجري، ولكن المخمل الذي كان ينسج في أنوالها إبان القرن الحادي عشر الهجري بلغ كمية هائلة ، أثرت في جودة الصناعة إلى حد ما .

أما مدينة مشهد فقد ظهر أنها أيضا من المراكز التي كانت تنسج فيها الأقمشة الفاخرة ، وثمة قطعة عليها كتابة تفيد أنها صنعت في تلك المدينة على يد فنان إسمه محمد بن عمر سنة ١٠٦٥ هـ [١] ، كما ذكرت منسوجات مشهد في سجلات الجمارك الروسية القديمة .

---

(١) أنظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢١٣٩ ، ج٦ لوحة ١٠٧٤ .

والواقع أن صناعة النسج ازدهرت في عصر الأسرة الصفوية إزدهارا عجيبا، واستطاع النساجون أن ينتجوا من الحرير ضروبا شتى تختلف في نوعها وفي وزنها وفي سمكها، وقد تدخل في نسجها الخيوط الذهبية فتكسبها بريقا وأبهة عجيبين .

في القرن الثاني عشر الهجري

كان الإنتاج عظيما في بداية القرن ، ولكن الأزمة الإقتصادية طغت على البلاد بعد الفتح الأفغاني وقنع القوم بالرخيص من الأقمشة ، ولا سيما المنسوجات المطبوعة المعروفة باسم "قلم كار" ، وكانت تصنع بمدينة قاشان في القرن الحادي عشر ، وازدهرت صناعتها بعد ذلك في الهند وفي مدينة إصفهان، وأصبحت في القرن الماضي، من أهم صادرات الشرق إلى أوروبا ولا سيما من إصفهان وهمذان ويزد .

وكانت يزد تنتج الحرير الأخضر ذا الزخارف المكونة من الزهور والأشجار ، وأصاب النساجون بعض التوفيق في صناعة الأقمشة ذات الزخارف الآدمية ، وظل زملاؤهم في إصفهان يقبلون على رسوم الزهور في منسوجاتهم .

والواقع ان المصادر الأدبية والتاريخية تتحدث عن الأقمشة الإيرانية المطرزة منذ العصر السلجوقي، ولكننا لا نعرف منسوجات إيرانية مطرزة تطريزا صحيحا قبل عصر الدولة الصفوية والمعروف أن

الإعلام والخيام في العصر التيموري كان يعنى بتطريزها عناية خاصة ومما يدل على إزدهار التطريز في العصر الصفوي قطعة محفوظة في متحف الفنون التطبيقية بمدينة بودابست، وترجع إلى القرن العاشر الهجري، وفيها رسم وليمة في الهواء الطلق ، جمعت زهاء أربعين شخصا يتوسطهم الأمير (أنظر شكل ١٢٤)، ويحيط بهذا الرسم إطار فيه رسوم ملائكة مجنحين .

التحف المعدنية

أتقن الفنانون الإيرانيون صناعة التحف المعدنية قبل الإسلام، وظلت لهم المكانة السامية في هذه الصناعة بعد أن أصبحت بلادهم جزءا من العالم الإسلامي، وقد كتب ابن الفقيه الهمذاني في القرن الثالث الهجري يصف مهارة الإيرانيين في إنتاج التحف المعدنية :

"ولفارس فضل في إتخاذ الآلات الظريفة المحكمة من الحديد حتى لقد قال بعض الحكماء لما وقف على أشياء ظريفة عند بعض الملوك من آلات فارس : لقد ألان الله عز وجل لهؤلاء القوم الحديد وسخره لهم حتى عملوا منه ما أرادوا فهم أحذق الأمة بالأغلال والأقفال والمرايا وتطبيع السيوف والدروع والجواشن [1] ..."

والواقع أن التحف المعدنية الساسانية عليها مسحة من القوة والعظمة قل أن توجد في تحف معدنية أخرى ، وخير دليل على ذلك ما وصل إلينا من الصواني والأطباق الذهبية والفضية ذات الزخارف البارزة وأكثر هذه التحف عثر عليها في جنوبي الروسيا وشمالي إيران، وهي محفوظة الآن في متحف الأرميتاج بمدينة لينينغراد .

---

(1) أنظر كتاب البلدان لابن الفقيه ص ٢٥٤ .

وطبيعي أن صانع التحف المعدنية في الإسلام لم يقبل على عمل التماثيل على النحو الذي نعرفه في الفنون الغربية، حيث ورث الفنانون الأساليب الفنية الإغريقية والرومانية ، وظل الجسم الإنساني عندهم أروع آيات التعبير الفني وأعظمها على الإطلاق[1].

ولدينا صنفان من التحف المعدنية يمكننا اعتبارها حلقة الإتصال بين الطراز الساساني والطرز الإسلامية في إيران، فإن بعض التحف من هذين الصنفين يرجع إلى العصر الساساني وفي القرنين الخامس والسادس بعد الميلاد ، وبعضها يرجع إلى بداية العصر الإسلامي أو إلى القرنين السابع والثامن (الأول والثاني للهجرة)، هذان الصنفان هما مجموعة من الأباريق البرونزية ومجموعة من تحف معدنية على شكل حيوان أو طائر .

أما الأباريق فذات أشكال مختلفة، ولها أكثر الأحيان مقبض طويل وصنبور ممتد، وقد تزين برسوم حيوانية أو آدمية في مناطق محدودة، ولكن الغالب فيها قبل الإسلام بساطة الزخرفة، على أن ما صنع منها في العصر الإسلامي ظل محتفظا بالأساليب الفنية الساسانية

(1) نلاحظ ، فضلا عن ذلك ، أن الفنان الإيراني كان لا يوفق كثيرا في التحف المعدنية إلى إبراز الميزة الفنية الأساسية في قومه وهي الإحساس الشديد بجمال الألوان والنجاح في الجمع بينهما جمعا يفيض بالبهجة والحياة ، كما يتجلى في الآثار الفنية التي خلفها المصورون والخزفيون والنساجون في إيران .

إلى حد كبير، ولم يدخل عليه إلا شئ يسير من الأناقة ودقة الشكل كما أن الصنبور أصبح في أغلب الأحيان على بدن الإبريق، وليس في فوهته، بل إننا نجد الصنبور في بعض القطع على شكل طائر أو حيوان، وفضلا عن ذلك فإن الزخارف في الأبارق الإسلامية أدق وأصغر حجما وأظرف منظرا .

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة إبريق بديع من البرونز كشف أثناء التنقيب عن الآثار بمدينة أبى صير في مصر الوسطى ، حيث قتل مروان ابن محمد آخر خلفاء بنى أمية ، وبدون هذا الإبريق كروي ومزين بنقوش تمثل عقودا ، في باطنها دوائر ، وتحت الدوائر رسوم حيوانات وطيور ، ورقبة الإبريق مستقيمة ومزينة بدوائر متماسة وبزخارف نباتية مخرمة[1]، والصنبور على شكل ديك كبير مبسوط الجناحين ومشدود الجسم ، وهذا الإبريق ينيبه علماء الآثار إلى الخليفة مروان الثاني الذي لقى حتفه في نفس المكان الذي عثر فيه المنقبون على هذا الإبريق .

أما التحف المعدنية المصنوعة على شكل حيوان او طائر فقد كانت ساسانية الروح ، وإن نسب أكثرها إلى بداية العصر الإسلامي[2].

ولعل أبدعها بطتان من مجموعة بوبرنسكى في متحف الأرميتاج بلينينغراد، أحداهما من العصر الساساني والأخرى من فجر الإسلام ،

([1]) أنظر اللوحتين ١٢٣ ، ١٢٤ ، الأشكال ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٣٨

([2]) قارن A Survey of Persian Art ج٣ ص ٢٤٧١ ، حاشية ١

الأولى ملساء بينما الثانية مملوء بالخطوط والثنايا والأجزاء البارزة أو المنخفضة.

وتذكرنا هذه المباخر أو الأواني المجسمة بالأواني النحاسية والبرونزية التي صنعها الفاطميون على شكل الحيوان والطير ، كما تذكرنا بالآنية التي نقلها الأوروبيون عن الشرق في العصور الوسطى، وكانوا يصنعونها من النحاس الأصفر على شكل فارس أو حيوان أو طائر ليستخدمها رجال الدين في الطقوس الكنيسة، وكانت اسمه "اكوامانيل".

وفضلا عن ذلك استعملت أشكال الحيوانات المجسمة ، بعد ذلك، في ضرب من التحف الشماعد والأباريق ينسب إلى القرن السادس الهجري ، وقد تكون بعض هذه القطع أقدم من ذلك ، لما نراه فيها من قرب العهد بالروح الساسانية في الشكل والزخرفة .

ومن التحف المعدنية التي تنسب إلى إيران والعراق في القرن السادس الهجري مرايا من البرونز ، تشبه المرايا الصينية ، وعليها زخارف بارزة تمثل فرعا نباتيا يحف به من الجانبين رسم أي الهول ، وحول هذه المجموعة شريط دائر من الكتابة الكوفية أو عليها رسوم آدمية وحيوانية أخرى تبدو فيها مهارة الفنان في إعداد الزخرفة لشغل المساحة الدائرية ، وكان جل هذه المرايا من البرونز أو الصلب ولبعضها مقبض ، وللبعض

الآخر حلقة تتصل بجزء بارز في وسط السطح ذي الزخرفة (أنظر شكل ١٤٤) .

والواقع أن كل ما نعرفه من التحف المعدنية الإيرانية بين القرنين الثالث والسادس بعد الهجرة ، عثر عليه في خراسان وهمذان والري وسمرقند ، وزخارفه من رسوم الحيوان والفروع النباتية والكتابة الكوفية ، وكلها محفورة بدقة تناسب جمال الشكل ، على أن ما يعلوها من الصدأ في الوقت الحاضر يمنع ظهور التباين بين الزخارف والمساحات التي لا رسم لها .

ولكن ثمة بعض تحف لا يزال لها جمالها الأول ، ومنها عدد من الصواني في كل منها موضوع زخرفي يتوسط قاع الصينية وتحيط به موضوعات أخرى محفورة على هيئة دوائر ذوات مركز واحد (أنظر شكل ١٤٣) .

في عصر السلاجقة

كان للتحف المعدنية في عصر السلاجقة القوة والجلال اللذان امتازت بهما الصناعة الساسانية ، واللذان كانا يناسبان طبيعة السلاجقة أنفسهم ، كما كان لها في بعض النواحي الأخرى دقة وظرف يناسبان اعتناقهم الدين الإسلامي وغرامهم الجديد بالأدب والفن الإيرانيين ، فقد خلف لنا هذا العصر بعض الأواني البرونزية ذات المظهر القوى، وإلى

جانبها تحف من الفضة والذهب ، تلفت النظر بثروتها الزخرفية ورسومها الدقيقة المطعمة أو المفرغة في سطح الإناء، وفي المتاحف والمجموعات الأثرية الخاصة تحف كثيرة من هذا النوع، وتشمل عددا كبيرا من الكؤوس واللعب الصغيرة والمباخر والأباريق والملاعق والأجزاء المعدنية من عدة الفرس، وعليها زخارف دقيقة من رسوم الحيوانات والطيور التي ألفناها في فنون إيران، فضلا عن الكتابات الكوفية الأنيقة وبعض الرسوم الآدمية .

واستخدم الفنانون شتى الأساليب الصناعية في عمل هذه الزخارف فكان بعضها محفورا، وبعضها مفرغا، وبعضها وثيق الصلة بأسلوب "النيلو"، وهو أن يحفر الرسم على اللوحة من الفضة ، أو الفضة الممزوجة بالذهب ، ثم يصب في خطوطه المحزوزة مركب مرتفع الحرارة من النحاس والرصاص والبودق والكبريت وملح النشادر ، وبعد برود هذا المركب وتلميع اللوحة يصير فيها تطعيم أو تكفيت أسود على أرضية فاتحة ، ويزداد بذلك الرسم دقة ووضوحا ، وفضلا عن ذلك كله كان في بعض الوقت تلك القطع زخارف بارزة وأخرى مذهبة أو بالمينا .

ولكن أسلوبا جديدا في زخرفة التحف المعدنية نشأ على يد الصناع المسلمين في بلاد الجزيرة وفي إيران ، ثم بلغ غاية الدقة والإتقان في منتصف القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) ، وهو تطبيق البرونز والنحاس أو تنزيلهما بالفضة والذهب ، والمعروف أن

التطبيق أو الترصيع أو التركيب طريقة في الزخرفة ، قوامها حفر رسوم على سطح معدن أو خشب ثم ملئ الشقوق التي تؤلف هذه الرسوم بقطع أخرى من مادة أغلى قيمة .

وإذا تذكرنا أن الصناع كانوا ينتقلون من بلد إلى آخر، وأن إيران وبلاد الجزيرة كانتا في معظم الأحيان في يد أسرة مالكة واحدة ، أدركنا صعوبة تمييز التحف المعدنية المطبقة بالفضة والذهب في إيران من التحف التي صنعت في الموصل ، اللهم إلا إذا دلت كتابة تاريخية في التحفة على محل صناعتها، وهذا نادر، أما الزخارف المطبقة أو المكفتة في هذه التحف فقوامها أشرطة من رسوم دقيقة فيها حيوانات وفيها كتابات باللغة العربية وفيها صور آدمية لأشخاص قصيري القامة ذوى عمائم وملابس عربية وأحزمة في وسطهم، وقد يكون في الأشرطة جامات مناظر صيد أو طرب أو فروسية.

ولا يزال أبدع مثال لهذه الصناعة إناء من مجموعة بوبرنسكى في متحف الارميتاج ، عليه كتابة عربية تثبت أنه صنع سنة ٥٥٩ هـ في مدينة هراة على يد صانع إسمه محمد بن عبد الواحد ، وطبقه صانع آخر اسمه حاجب مسعود بن أحمد النقاش بهراة ، وذلك لأحد كبار التجار الإيرانيين المنسوبين إلى مدينة زبخان، وزخارف هذه التحفة الثمينة مطبقة بالفضة والنحاس الأحمر وتتكون من أشرطة أفقية فيها مناظر موسيقى ورقص وطرب وشراب وصيد وبينها كتابات عربية كوفية ،

ونسخية ، وتنتهي بعض قوائم الحروف فيها برؤوس آدمية وحيوانية (أنظر شكل ١٤٠) .

وثمة بعض قطع أخرى عليها كتابات وإمضاءات ، وتدل كلها على إزدهار صناعة التحف المعدنية في شرق إيران ولا سيما في هراة ، كما اشتهرت بهذه الصناعة مدن أخرى مثل إصفهان وهمذان وشيراز .

ومن المرجح أن طراز مدينة الموصل في صناعة التحف المعدنية قد نقل بعض أساليب هذه الصناعة عن إيران ، بل الواقع أن الفرق بين الطراز الإيراني والطراز الموصلي لا يزال غير واضح كل الوضوح ، وقد مر بنا أن التمييز بينهما أمر غير يسير ، ولكن المعروف أن بعض الصناع الذين جاءت إمضاءاتهم على تحف من صناعة الموصل لهم أسماء ذات مسحة إيرانية مما يحملنا على ان نتساءل هل هاجر هؤلاء الصناع من إيران إلى بلاد الجزيرة وأتيح لهم أن ينتجوا فيها أبدع التحف المعدنية في الفن الإسلامي ، ومن المحتمل أن الفنانين الإيرانيين فروا من وجه المغول في بداية القرن السابع الهجري ، ونزحوا إلى الغرب في العراق كما فر الفنانون من العراق في منتصف القرن السابع ولجأوا إلى مصر وسورية .

والمعروف أن الصور في المخطوطات قد تكون عنصرا نافعا في معرفة الإقليم الذي تنسب إليه بعض التحف المعدنية والعصر الذي

صنعت فيه ولكننا لا نستطيع أن ننتفع بها في هذا الصدد إلا فيما يلي القرن السابع الهجري الذي ترجع إليه أقدم المخطوطات المصورة المعروفة .

والحق أننا نعرف بوساطة الصور في المخطوطات أشكال بعض التحف المعدنية التي لم تصل إلينا نماذج منها، ومن ذلك مبخرة كانت معروفة في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة.

كما أن التحف الخزفية التي وصلتنا قد تساعدنا احيانا في معرفة أشكال التحف المعدنية لأن العلاقة كانت وثيقة بينهما ، ولا غرو فقد كان بعض التحف من الخزف يمكن استخدامه في نفس الغرض الذي استخدمت فيه التحف المعدنية ، ولكننا نعلم أن طبيعة المادة التي تصنع منها التحفة كان لها أثر كبير في تشكيلها .

وطبيعي أن إزدهار صناعة تطبيق التحف المعدنية لم يقض على أسلوب الزخرفة بالرسوم البسيطة المحفورة، فقد ظل هذا الأسلوب الصناعي الأخير يتطور في سبيل الإتقان من مجموعة كبيرة من الأواني والأباريق التي ترجع على النصف الثاني من القرن السادس وإلى القرن السابع بعد الهجرة والتي لا تطبيق فيها، وإنما زينت برسوم الحيوان المتقنة وفروع نباتية دقيقة ووريدات جميلة متزنة، فضلا عن الكتابات

الكوفية على نحو ما نرى في بعض الأوانى المياه ذات الزخارف المحفورة والبارزة بعض البروز (أنظر شكل ١٤٨).

وقد عثر على شماعد من البرونز في مدينة الري تشبه شماعد العصر الفاطمي بعض الشبه بقاعدتها ذات ثلاثة الأرجل ورقبتها الأسطوانية ، ولكنها تمتاز عنها بانها غنية بزخارفها المخرمة والمحفورة وبأنها أطول وأخف وزنا (أنظر شكل ١٥١ ، ١٥٢) .

في عصر المغول وعصر بني تيمور

على أن سقوط الخلافة العباسية سنة ٦٥٦هـ كان سببا في إنتقال صناعة التحف المعدنية إلى سورية ومصر، ولكن الركود الذي أصابها في إيران كان مؤقتا، فلم يلبث أن عاد إلى هذه الصناعة إزدهارها على يد التيموريين في القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة ، وامتازت بالأناقة والتهذيب في أشكال الأواني .

وقد إزدهرت في شمالي غربي إيران أو في أرمينية مدرسة في إنتاج التحف المعدنية المزينة بالزخارف المحفورة والمطبقة بالنحاس والفضة، وتنسب آثار هذه المدرسة إلى القرنين السادس والسابع بعد الهجرة، وأهمها آنية ذات أضلاع وشماعيد عليها تماثيل بارزة، معظمها يمثل الأسد أو الصقر، ومن أبدع هذه التحف شمعدان في مجموعة المستر رالف هراري.

وقد استخدمت الزخارف البارزة في بعض التحف الفنية الإسلامية، كما نرى على إبريق محفوظ في متحف الهرميتاج ، ويرجع إلى القرن الثالث أو الرابع الهجري، ولهذا الإبريق ثلاث أرجل تشبه الطيور في شكلها، أما هيئته العامة فتذكر بمشكاوات المساجد .

وقد عثر على كنز من التحف المعدنية في مدينة همذان سنة ١٩٠٨ محفوظ الآن في متحف قصر جلستان بعاصمة الإمبراطورية الإيرانية .

ومن أبدع التحف المعدنية الإسلامية التي يمكن نسبتها إلى عصر المغول الإناء الكبير الذي يعرف باسم "شعمدانة سان لوى"، لما يقال من أن أولياء العهد في فرنسا كانوا يعمدون فيه منذ لويس التاسع وهذه التحفة النفيسة محفوظة الان في متحف اللوفر بباريس ، وقوام زخرفتها رسوم مطبقة بالفضة ، بينها صور آدمية مغولية السحنة وشريطان بهما صور حيوانات متتابعة[١]، وعليها إمضاء صانعها "محمد بن الزين"، وأكبر الظن أنها ترجع إلى نهاية القرن السابع الهجري.

والواقع أن صناعة التحف المعدنية في إيران بلغت عصرها الذهبي في نهاية القرن السابع وفي القرن الثامن بعد الهجرة وحسبنا للدلالة على ذلك الأباريق الجميلة التي كانت تصنع في شمال غربي

---

(١)أنظر A Survey of Persian Art ج٦ لوحة ١٣٣٩ .

إيران ، وتمتاز ببدنها المضلع الذي تغطيه الأشرطة والجامات أو المناطق ذات الرسوم الآدمية والحيوانية والكتابية على أرضية من السيقان والفروع النباتية المطبقة بالفضة والذهب وصفوة القول أن التحف التي وصلتنا من هذا العصر تلفت النظر بما في زخارفها من أناقة واتزان، فضلا عن أننا نجد انها لا تختلف عما سبقتها من التحف الإيرانية الإسلامية في خلوها من اسم الصانع أو البلد أو صاحب التحفة، على عكس التحف المصنوعة بعد نهاية القرن الثامن الهجري .

ومن أنفس التحف المعدنية المطبقة في القرن الثامن الهجري ، شمعدان في مجموعة المستر رالف هراري (أنظر شكل ١٥٥).

وهو مطبق بالذهب والفضة، وله هيئة الشماعد التي امتاز بها العالم الإسلامي منذ القرن السادس الهجري: قاعدة أسطوانية، فوقها رقبة صغيرة أسطوانية أيضا.. وزخارف هذا الشمعدان دوائر وجامات ذات أربعة فصوص، ورسومها إما هندسية او زهور محورة عن الطبيعة، وعليه كتابة تدل على أنه صنع سنة ٧٦١هـ على يد صانع شيرازي اسمه محمد بن رفيع الدين.

ومنها كذلك طست من النحاس نجمي الشكل وذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب من القرن السابع او الثامن الهجري ، وهذه التحفة محفوظة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك (أنظر شكل

١٥٦)، وقوام الزخرفة فيها وريدة في وسطها ، تمتد منها خطوط إلى الحافة ، فتكون مناطق مملوءة بالرسوم الآدمية والفروع النباتية والزهور .

والملاحظ أن الفروق تزداد ظهورا بين التحف المعدنية في إيران والعراق ومصر، منذ القرن الثامن الهجري .

ومما يلفت النظر في التحف الإيرانية أنها خلعت من الأشعرة (الرنوك) التي كانت تزين معظم التحف التي صنعت للماليك في مصر، والواقع أن هذه الرنوك ميزة من ميزات الطراز المملوكي في وادى النيل.

وقد تطورت صناعة تطبيق التحف المعدنية في نهاية القرن التاسع وبداية القرن العاشر بعد الهجرة ، فأصبحت الزخارف المفضلة هي الخطوط والرسوم الهندسية المتصلة على أرضية من فروع نباتية دقيقة ، والواقع أن معظم التحف المعدنية التي وصلتنا من نهاية العصر التيموري تبدو عليها مسحة من الإضمحلال ، ولكن أكبر الظن أن هذا راجع إلى فقد النماذج الطيبة من هذه التحف ، فقد كانت سائر الفنون زاهرة في هذا العصر ، وكان صناع الأسلحة ينتجون منها أحسن الأنواع ، فغير محتمل أن يكون صناع التحف المعدنية وحدهم هم الذين طرأ على أساليبهم الفنية الضعف والإضمحلال .

وقد انتقل الأسلوب الإيراني في صناعة التطبيق إلى مدينة البندقية على يد صناع من الإيرانيين هاجروا إليها ، ومنهم محمود الكردي الذي اشتغل بها في بداية القرن العاشر الهجري ، كما انتقل كذلك إلى الهند بفضل الجوار وإنتقال الصناع والفنانين .

في العصر الصفوي

والمعروف أن صناعة التحف المعدنية ظلت زاهرة في عصر الدولة الصفوية (٩٠٧ – ١١٤٨هـ / ١٥٠٢ – ١٧٣٦م) ، ولكن الآثار الباقية من ذلك العصر قليلة جدا ويمكننا بوساطتها ان نلاحظ التطور الذي طرأ على الزخارف وجعلها تمثل الروح التي نعرفها في سائر ميادين الطرز الإيرانية في العصر الصفوي ، فقد غلبت عليها رسوم الفروع النباتية والصور الآدمية والحيوانية ، وقل إستخدام الأشرطة الزخرفية وصار سطح التحفة مغطى برسوم متصلة كأنها الوشي أو التطريز، وفيها بحور أو مناطق ذات زخارف صغيرة الحجم أو كتابة قد يكون فيها اسم الصانع .

والواقع أن التحف المعدنية في العصر الصفوي امتازت بأناقة شكلها وبأن أكثر ما نراه عليها من الكتابة يكون باللغة الفارسية من شعر أو نصوص تاريخية ، كما أننا نجد أسماء الأئمة الاثنى عشر على عدد كبير منها ، وفضلا عن ذلك فإن النحاس الصفر المستعمل فيها أكثر

لمعانا وميلا إلى اللون الذهبي ، أما النحاس الأحمر فإنه يبيض بالقصدير تقليدا للون الفضة .

وقد ظهرت أبهة العصر الصفوي في كثير من الأواني التي كانت ترصع بالذهب والأحجار النفيسة والتي لا يزال بعضها محفوظ في متحف طوبقا بوسراي باستانبول، ولعله مما غنمه السلطان سليم في حروبه مع الشاه إسماعيل الصفوي، مما يجعل تاريخ صناعته قبل سنة ٩٢٠هـ – ١٥١٤م.

وكانت الأبواب والصناديق تزين بصفائح من الصلب ذات زخارف تمثل أناقة الفن ودقة الزخارف في ذلك العصر[1] (أنظر شكل ١٦٢)، والواقع أن جمال الفروع النباتية والأرابسك ظل محفوظا في التحف المعدنية الإيرانية إلى العصور الأخيرة.

وقد كان الفنانون الإيرانيون يصنعون التحف من الذهب والفضة فيتخذون منها الأواني والحلى ، ولكن ما وصلنا في هذا الميدان قليل جدا لأن التحف الذهبية والفضية كانت تصهر ويعاد تشكيلها .

---

(1) أنظر A Survey of Persian Art ج٣ ص ٢٥١٤ - ٢٥١٥ .

على أن القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين به قرطان ذهبيان فيهما زخارف محفورة ومخرمة تمثل أرنبين متواجهين وغريفونين متقابلين.

ولكن من أبدع التحف المصنوعة من الفضة في إيران صينية صنعت بأمر ملكة لتقديمها إلى السلطان الب أرسلان السلجوقي، ومحفوظة الآن في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن، ومؤرخة من سنة ٤٥٩ هـ وعليها اسم صانعها: حسن القاشاني، وفي وسطها وعلى حافتها كتابة بالخط الكوفي الكبير، أما زخارفها فمن رسوم الحيوان والفروع النباتية (أنظر شكل ١٤١) .

كما أن مجموعة المستر رالف هرتري بها عدد من التحف الفضية التي كشفت حديثا وتنسب إلى القرن السادس الهجري ، وفيها مباخر وعلبات صغيرة وقنينات لماء الورد وما إلى ذلك ، مما يمتاز بزخارفه الدقيقة المكونة من رسوم حيوانات متتابعة أو متواجهة ومن فروع نباتية جميلة جدا وعبارات بالخط الكوفي (أنظر شكل ١٤٢) .

أما العصر الصفوي فقد امتاز بعدد وافر جدا من الأواني الفضية والذهبية التي أعجب بها الرحالة في قصور الشاه ورجال البلاط ، على أن قيمة مثل هذه التحف مادية أكثر منها فنية .

الأسلحة

كانت إيران منذ العصور القديمة من أعظم المراكز الفنية شأنا في صناعة الأسلحة بالشرقين الأدنى والأوسط ، وطبيعي أنها تأثرت في هذا الميدان كما تأثرت في كثير من الميادين الفنية الأخرى بالأساليب الصناعية عند الأمم المجاورة، وأتيح لها أيضا أن تؤثر في تلك الأساليب، ومن ثم كانت العلاقة الوثيقة بين الأسلحة الإيرانية وما استعمله القوم من أسلحة في القوقاز وآسيا الوسطى والهند وبلاد العرب وتركيا ومصر والروسيا.

ولكن ما وصل إلينا من الأسلحة الإيرانية الأثرية نادر جدا ، ولسنا نكاد نعرف أي قطعة من العصر الإسلامي قبل نهاية القرن التاسع الهجري ، على أن بعض الصور التي كشفت في حفائر مدينة طرفان بآسيا الوسطى تحتوى على رسوم أسلحة تدلنا على بعض ما كان مستعملا في بداية العصر الإسلامي وفضلا عن ذلك فإننا نعثر في صور بعض المخطوطات الإيرانية في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة ، على رسوم أسلحة لم تصل إلينا أي نماذج منها ، أما المدة المحصورة بين نهاية القرن الأول الهجري وبداية القرن السابع فإننا لا نكاد نعرف عن الأسلحة فيها شيئا يستحق الذكر ، اللهم إلا أن شمال شرق إيران كان

مشهورا بالأسلحة النفيسة وأن المصادر الصينية تذكر أن أمير سمرقند سنة ٩٥ هـ أرسل كمية من السلاح بين الجزية التي كان يدفعها [١] .

ولعل أقدم ما نعرفه من الأسلحة الإيرانية درع حديدي محفوظ بالمتحف الحربي في برلين ، ودرع فرس بالمتحف الحربي في باريس[٢]، وهما من القرن التاسع الهجري ، ثم جزء من درع فرس محفوظ بمتحف علم الشعوب في ميونخ، ويرجع إلى القرن الثامن الهجري ، وثمة قطع أخرى من القرن العاشر محفوظة الآن بمتاحف الأسلحة الشهيرة ولا سيما في برلين وتورينو .

وقد كانت الأسلحة في العصر الصفوي تطبق بالفضة والذهب وتزين بالرسوم الجميلة، وفي بعض الأحيان بالأحجار الكريمة أو النادرة ، ومن أمثلة ذلك درع مغولي في متحف طوبقابو سراي باستانبول ، مكون من ترسين مستديرين أحدهما للصدر والآخر للظهر فضلا عن قطع أخرى للرقبة والبطن، والترسان من الصلب وعليهما آيات قرآنية مطعمة بالذهب[٣] .

وظهر في ذلك القرن نوع جديد من الدروع اسمه "جهار آينة" أي المرايا الأربع ويكون من أربع صفائح من الحديد متصلة بوساطة

---

(١) أنظر A Survey of Persian Art ج٣ ، ص ٢٥٥٨ .
(٢)أنظر A Survey of Persian Art ج٦ لوحة ١٤٠٥ ، ولوحة ١٤٠٦ا ، ولوحة ١٤٠٧ا .
(٣)أنظر A Survey of Persian Art ج٦ لوحة ١٤٠٦جـ ،

"مفصلات" وإحدى هذه الصفائح لحماية الصدر والأخرى للظهر بينما الإثنتين الباقيتين للجنبين وفيها ثقبان كبيران يخرج منهما الذراعان[١]، وكثيرا ما كان هذا الدرع يبطن بالحرير ويلبس فوق الزرد، وقد ذاع استعمال هذه الدروع في الهند حتى منتصف القرن الماضي

أما الخوذات الإيرانية فإن أقدم المعروف منها خوذة كشفت على مقربة من بودابست، ولا تزال حتى اليوم محفوظة في المتحف الأهلي المجرى ، وعليها زخارف جميلة محفورة في ثلاث مناطق وقوامها فروع نباتية وكتابات كوفية مزهرة ورسوم أزواج متقابلة من طائر العنقاء الخرافي[٢]، ويشبه طراز هذه الزخرفة ما نراه على مجموعة من المنسوجات الإيرانية أو السورية التي ترجع إلى القرن الثامن الهجري، وثمة خوذات اخرى أعظمها شأنا في المتاحف الحربية باستانبول وموسكو وبرلين وفي المتحف الأهلي بكوبنهاجن، ويرجع معظمها إلى القرن التاسع والعاشر بعد الهجرة.

وفي متحف بورت دي هال Port de Hal بمدينة بروكسل خوذة نصف كروية، وعلى حافتها السفلى مناظر صيد مطبقة بالذهب وكتابة تدل على أنها من عمل صانع اسمه حاجى سنة ١١١٢هـ ، وقد احتفظ الإيرانيون بهذا النوع من الخوذات (أنظر شكل ١٦٦) حتى القرن الماضي.

---

(١)أنظر A Survey of Persian Art ج٦ لوحة ١٤٠٨ ،
(٢)أنظر A Survey of Persian Art ج٦ لوحة ١٤١١ ، ص ٢٥٦٤ ــ ٢٥٦٥ وشكل ٨٥٣

وفي القسم الإسلامي من متاحف برلين درقه من الحديد ترجع إلى النصف الثاني من القرن التاسع الهجري، وقوام زخارفها المحفورة رسوم وريقات شجر وأخرى حلزونية الشكل، كما أن في متحف تاريخ الفن بمدينة فينا درقة أخرى من الحديد ذات زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب، وتنسب إلى القرن العاشر الهجري ، كما يظهر من طراز الرسوم الهندسية ورسوم الأرابسك الدقيقة التي تغطيها (أنظر شكل ١٦١) .

وقد كانت التروس تصنع في بعض الأحيان من أغصان شجر الصفصاف ، أو التنين الملفوف بخيوط الصوف أو الحرير أو الذهب ، ومن أبدع النماذج المعروفة من هذا الطراز ترس محفوظ في متحف الأسلحة الملكي بمدينة استوكهلم، ويمتاز هذا الترس بما عليه من رسوم حيوانية ونباتية جميلة [١] .

على أن أبدع التروس الإيرانية المعروفة ترس محفوظ في متحف قصر اروزهاينايا بمدينة موسكو ، وينسب هذا الترس إلى بداية القرن العاشر الهجري ، وعليه إمضاء صانعه : محمد أما زخارفه فتغلب عليها رسوم الحيوانات المختلفة من أسد ونمر ودب وغزال وقرد وكلب وثعلب وغير ذلك، وحافة هذا الترس مذهبة ومرصعة بالجواهر[٢].

---

(١) أنظر A Survey of Persian Art ج٦ لوحة ١٤٢١ .
(٢) المصدر السابق ج. ، لوحة ١٤١٧ .

وقد كانت سيوف الإيرانيين قبل الإسلام قصيرة ومستقيمة ، ولم يطرأ عليها بعده تغيير يستحق الذكر، وقد كانت إيران في العصور الوسطى من أهم أقطار العالم الإسلامي في صناعة نصال السيوف من الصلب والحديد، كما شهد بذلك الجغرافيون والرحالة، على أن ما يعنينا من الناحية الفنية بنوع خاص هو أن هذه النصال كانت تطبق بالذهب والفضة ولا سيما في بعض الأقاليم الشرقية من إيران، ومن أبدع السيوف الإيرانية المعروفة سيف في المتحف التاريخي بمدينة درسدن مرصع بالجواهر ويرجع إلى نهاية القرن العاشر الهجري .

وقد ذاع اسم الفنان أسد الله الأصفهاني في القرن الحادي عشر الهجري، ووصلتنا بعض النصال المنسوبة إليه، ومنها ما صنع للشاه عباس نفسه، أما سيوف القرن الثاني عشر الهجري، فقد تطرق إلى صناعتها الإنحلال، وأقبل القوم على تزيينها بالجواهر تزيينا بلغ حد الإسراف في بعض الأحيان .

ولعل أقدم الخناجر الإيرانية المعروفة خنجر عثر عليه في مدينة اوستر روده من أعمال بروسيا الشرقية ، ويظن أنه وصل إليها على يد التتار الذين غزوا تلك الأصقاع سنة ٨١٣هـ – ١٤١٠م، ومقبض هذا الخنجر حديدي وعليه آثار تذهيب وفيه زخارف من فروع نباتية، يدل أسلوبها على أنه من صناعة القرن الثامن الهجري[1]، وقد استعمل

([1]) المصدر نفسه ج٦ ، لوحة ١١٤٢٥ ، ١١٤٢٨ ، ج٣ ، شكل ٨٥٥ .

الإيرانيون منذ القرن التاسع الهجري خناجر ذات نصال مقوسة قليلا، كما ذاعت بينهم في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة، السيوف والخناجر ذات النصال المقوسة تقويسا ظاهرا (أنظر شكل ١٥٩).

وفي متحف الهرميتاج بعض الخناجر الإيرانية من القرن الحادي عشر الهجري تشهد بالثروة الزخرفية العظيمة التي إمتازت بها بعض الأسلحة في ذلك العصر، والتي لا تظهر في رسومها الشبيهة بالمخرمات (الدانتيلا) في دقتها وجمالها .

وقد وصلنا إسم فنان من صناع هذه الخناجر ، هو أحمد بكلى (أو تكلى) ، الذي نجد إمضاءه على خنجر في متحف طوبقابو سراي باستانبول، مؤرخ من سنة ٩٣٣ هـ - ١٥٢٧م، وكان من أسلحة سليمان الأول سلطان الدولة العثمانية بين عامي ٩٢٧ و ٩٧٤ هـ (١٥٢١ - ١٥٦٦م).

ولا يفوتنا قبل إتمام هذا الفصل أن نشير إلى ما طرأ على التحف المعدنية الإيرانية من ضعف وإضمحلال في نهاية القرن الحادي عشر وفي القرن الثاني عشر بعد الهجرة، فقد عنى القوم بإنتاج الأوانى الرخيصة للأسواف وذوي الذوق العادي، ممن لا يستطيعون أن يدفعوا نفقات التحف الفنية الدقيقة والتي يقضى فيها الصناع الوقت الطويل ويبذلون الجهود المضنية .

وعلينا أن نلاحظ أيضا أن التحف المعدنية الإسلامية ظلت عصورا طويلة بدون أن يعنى بجمعها الهواة الغربيون والشرقيون عنايتهم بجمع السجاد أو الأقمشة او المخطوطات أو الزجاج ولذا كان المعروف منها لا يكاد يذكر إلى جانب ما أنتجه الصناع في العصر الإسلامي .

الزجاج والخشب

أما صناعة الزجاج فقديمة في إيران ولا غرو فإن هذه الصناعة معروفة في الشرق الأدنى منذ العصور القديمة وقد أشار الكاتب الإغريقي ارستوفان (من كتاب القرن الخامس قبل الميلاد) في إحدى رواياته إلى استعمال كؤوس النبيذ من الذهب والزجاج في البلاط الإيراني، كما عثر المنقبون عن الآثار في إقليم لورستان غربي الهضبة الإيرانية على بعض أواني من زجاج نصف شفاف ومائل إلى اللون الأخضر، وعلى أسورة من زجاج مطعم بزجاج آخر مختلف الألوان .

ومن أقدم ما نعرفه من التحف الزجاجية الإيرانية ذات الشأن صحن من العصر الساساني وجد في شمالي إيران ومحفور فيه رسم طائر خرافي وهو محفوظ الآن في إحدى المجموعات الأثرية الخاصة في طهران .

ومع ذلك كله فإن الأرجح أن كثيرا من الأواني الزجاجية التي استعملها الإيرانيون القدماء كانوا يستوردونه من سورية ، كما يشهد بذلك نوع التحف الزجاجية التي عثر عليها في حفائر السوس والمدائن .

ولعل أقدم ما نعرفه من الأوانى الزجاجية الإيرانية في العصر الإسلامي يرجع إلى القرنين الثاني والثالث بعد الهجرة (الثامن والتاسع بعد الميلاد) ، ويشبه كثيرا ما عثر عليه المنقبون عن الآثار في سامرا .

ومن التحف الزجاجية الإيرانية في فجر الإسلام نوع تزينه زخارف محزوزة من خطوط ودوائر وأشكال هندسية ، وقد تمثل تلك الزخارف رسوم طيور أو حيوانات ، كما نرى في طبق مكسور ، يظن أنه وجد في أطلال مدينة الري ، وهو محفوظ الآن في مجموعة ولفريد بكلى ، وقوام زخرفته رسم طائر خرافي [١] .

ولكن الواقع ان تمييز التحف الزجاجية في شتى أنحاء العالم الإسلامي في القرون الأولى بعد الهجرة أمر غير يسير، بل إننا لا نجد فرقا عظيما بين بعض الأباريق الفاطمية من البلور الصخري [٢] وإبريق من نفس المادة عثر عليه في إيران[٣] ومحفوظ الآن في مجموعة ولفريد بكلى سالفة الذكر.

وفي كنز كاتدرائية سان ماركو بمدينة البندقية سلطانية من الزجاج الأزرق الفيروزي، ومحفور فيها كلمة "خراسان" وقوام زخرفتها رسوم

---

(١) أنظر A Survey of Persian Art ج٦ لوحة ١٤٤٠ جـ .
(٢) راجع كتابنا "كنوز الفاطميين" ص ١٨٧ وما بعدها .
(٣) أنظر A Survey of Persian Art ج٦ لوحة ١٤٤١ ا و ب

أرانب محفورة ، وأكبر الظن أن هذه التحفة من صناعة إيران أو العراق في القرن الثالث الهجري .

وقد وجدت في مدينة الري بعض نماذج أخرى من التحف الزجاجية ترجع إلى القرنين الرابع والخامس بعد الهجرة (١٠-١١م)،

ثم ازدهرت بعد ذلك صناعة الزجاج في إيران ، وصارت تصنع منها التحف المختلفة الأشكال ، ونجح الصناع في الوصول إلى ضرب من الزجاج الأبيض المضغوط يقلدون به البلور الصخري الذي كان يستعمل في مصر على يد الفنانين في الدولة الفاطمية، واستخدم الزجاجيون الإيرانيون شتى أنواع الصناعة في الزخرفة من ضغط وحفر وبروز وأسلاك ملفوفة ، وكانوا يصنعون التحف الزجاجية الصغير على شكل حيوان، كما يظهر من سمكة زجاجية صغيرة عثر عليها المنقبون في مدينة الري، أما موضوعات الزخرفة فكانت خليطا من الرسوم الهندسية والفروع النباتية والكتابات ورسوم الحيوان[1]، بل والرسوم الآدمية في بعض الأحيان[2] .

وقد عرف الإيرانيون طلاء الزجاج بالمينا ، كما نظهر من النماذج التي عثر عليها في شيراز وهمذان ونيسابور وسمرقند والري وساوه (أنظر شكل ١٦٨) .

---

(1) أنظر Glass from Iran in the National Museum Stockhojm

(2) أنظر A Survey of Persian Art ج٦ لوحة ١٤٤٤ ب

ويلوح أن غزو المغول قضى على إزدهار صناعة الزجاج في إيران، كما يظهر من ندرة التحف الزجاجية الإيرانية التي يمكن نسبتها إلى إيران بين القرنين السابع والتاسع بعد الهجرة .

ولكن المعروف أن أحد الشعراء في بلاط تيمور في بداية القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) كتب أن هذا العاهل الكبير جمع في سمرقند نخبة من أمهر صانعي الزجاج في ذلك العصر فازدهرت هذه الصناعة على يديهم .

ومن التحف الزجاجية التي يمكن نسبتها إلى مصانع الزجاج التي قامت على يد الزجاجيين السوريين في سمرقند صحن من الزجاج في المتحف البريطاني (أنظر شكل ١٦٩) ، وهو عسلي اللون ومموه بالمينا، وقوام زخرفته رسم إنسان أو ملاك ذي جناحين وفي يده قنينة نبيذ إيرانية الشكل .

وذاعت في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦-١٧م) ، صناعة الأباريق والقنينات الزجاجية الطويلة الممشوقة (أنظر الأشكال ٩٨ و ١٧٠ و ١٧١) .

وكانت شيراز أعظم مراكز هذه الصناعة ، كما شهد بذلك بعض الرحالة الذين زاروا إيران في ذلك العصر ولا سيما شاردان وهربرت

وتافرنييه ، وكان الزجاج في شيراز أبيض أو أخضر أو أزرق ، ولم تكن به زخارف مقطوعة أو محفورة .

والأرجح ، بوجه عام ، أن صناعة الزجاج لم تلق في إيران ما لقيته سائر الصناعات الفنية من عناية ، ولعل كثيرا من النماذج التي عثر عليها في بعض المراكز واردة من مراكز أخرى ، وأما منتجات القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة فلا شك في أنها صنعت في إيران ، وأنها تأثرت بالأساليب الفنية التي نقلها بعض صناع الزجاج الذين قدموا من مدينة البندقية .

وقد عرفت بعض المدن في إيران منذ فجر الإسلام بمهارة أبنائها في صناعة التحف من الخشب ، وكان على رأس هذه المدن الري وقم ، فازدهرت في الأولى صناعة الأمشاط والأواني كما اشتهرت الثانية بصناعة الكراسي ، من خشب الخلنج المأخوذ من غابات طبرستان .

على أن أقدم ما نعرفه الآن من التحف الخشبية الإيرانية عمودان وثلاث حشوات من الخشب المحفور ، كشفها الأستاذ أندريف في إقليم تركستان الغربي ، وأكبر الظن أنها ترجع إلى القرن الثالث الهجري ، أما زخارفها فتشبه بعض الزخارف الجصية التي توجد في سامرا ، وزخارف العصر الطولوني وبداية العصر الفاطمي في مصر ، والزخارف الجصية في

نايين ، وقوامها رسوم أنواع مختلفة من الزهور محورة عن الطبيعة تحويرا كبيرا ومحفورة حفرا عميقا .

وفي مجموعة رابنو ثلاث حشوات من الخشب متشابهة في شكلها ومزينة بكتابة بالخط الكوفي البسيط ذات حروف بارزة وجميلة ، ويحيط بكل حشوة منها شريط من الكتابة ،يضم بين جانبيه إطار من منطقة ذات زخرفة من فروع نباتية متصلة وينتهي هذا الإطار المدبب في أعلاه بمنطقة مثلثة تشبه المروحة، وفي الإطار والمنطقة المذكورة كتابات على إحداها اسم عضد الدولة وتاريخ "سنة ثلث وستين وثلث مائة".

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة حشوة خشبية من هذا الطراز وعليها نفس التاريخ (أنظر شكل ١٧٢) ، وفيها حشوة أخرى ، قوام زخرفتها موضوع زخرفي نباتي، يعلوه سطران من الكتابة الكوفية ، وتحف به كتابة أخرى في شريط على هيئة عقد إيراني ، مما يجعل هذه الحشوة تشبه المحاريب الإيرانية التي عرفت في القرن الثامن الهجري ، وزخارف هذه التحفة تمتاز باتزانها وتوافقها وحسن توزيعها وبعدها عن الطبيعة ، وهي بارزة بروزا أساسه حفر الأرضية التي حولها لتبدو الزخرفة بارزة فوقها، ولسنا نعرف تماما مصدر هاتين الحشوتين المحفوظتين في دار الآثار العربية ، فإنهما تشيران إلى ضريح شيعي ربما كان في إيران نفسها أو في بلاد الجزيرة ، وقد كان عضد الدولة في التاريخ المذكور يحكم من إيران مقاطعات خوزستان وفارس وكرمان .

وفي معرض فرير باب جميل ينسب إلى نهاية القرن الخامس الهجري ، قوام زخرفته مناطق مستديرة ومتصلة ، ومكونة من دوائر ذات مركز واحد فيها كتابات بالخط الكوفي المزهر ، وفي أكبر المناطق وهي الوسطى موضوع زخرفي نباتي ، وبين تلك المناطق مربعات صغيرة مزينة بوريقات نباتية ، ويتجلى في زخرفة هذا الباب بعض الأساليب التي نعرفها في زخارف الأبواب المعدنية .

وفي المتحف المتروبوليتان بنيويورك حشوة خشبية مؤرخة من سنة ٥٤٦ هـ -١١٥١م ، وعليها اسم الأمير علاء الدولة كرشاسب في كتابة كوفية محصورة بين رسم عقد إيراني، تحف به منطقتان من الزخارف النباتية ، وقد كان الأمير عاملا على يزد من قبل السلاجقة .

وثمة تحف خشبية أخرى من العصر السلجوقي ، جلها من قونية، ومن أخطرها شأنا منبر جامع علاء الدين في تلك المدينة ، وعلى هذا المنبر كتابة تفيد أنه عمل "الحاجى الأخلاطى" سنة ٥٥٠هـ - ١١٥٥م، ومنها كذلك باب خشبي في المتحف الإسلامي باستانبول ، عليه زخارف قوامها دائرة ذات أطباق نجمية فيها رسوم نباتية ، وفوق الدائرة وتحتها رسوم أسدين وغريفونين، وترجع إلى القرن السابع الهجري.

وقد استخدم الفنانون الإيرانيون في القرن الثامن الهجري العناصر الهندسية في زخرفة الخشب ، كما استعملوا الرسوم النباتية في الأساليب الفنية الإيرانية، ومن أبدع أمثلة الزخارف الهندسية ما نراه في سقف بمدخل الإيوان الرئيسي في المسجد الجامع بشيراز ، كما أننا نجد أمثلة دقيقة من الزخارف النباتية في بعض المنابر المصنوعة في القرن الثامن الهجري، وفي بعض الأبواب وكراسي المصاحف ، ومن الأخيرة كرسي مصحف من الخشب المخرم والمطعم، مؤرخ من سنة ٧٦١هـ – ١٣٦٠م ، ومحفوظ الآن في المتحف المتروبوليتان بنيويورك وعليه اسم صانعه حسن بن سليمان الأصفهاني ، (أنظر شكل ١٧٣) ، وثمة قطع أصاب بها الفنان توفيقا عظيما في الجمع بين الزخارف النباتية والرسوم الهندسية ، مثل أبواب مسجد أحمد يسوى في تركستان وهي مؤرخة من بداية القرن التاسع الهجري ، وعليها اسم صانعها "عز الدين" .

وزاد إزدهار صناعة الحفر في الخشب إبان القرن التاسع الهجري، كما يظهر في باب ذي زخارف محفورة وملونة وهو من الخشب الجوز وموجود في جامع شاه زنده بمدينة سمرقند، وكما يظهر كذلك في بابين من قبر تيمور (جورامير) محفوظين الآن في متحف الهرميتاج[1] (أنظر شكل ١٧٥)، وفي بعض أبواب المساجد والمدارس، مما وفق الصناع فيه إلى أدق الزخارف النباتية والهندسية مع أجمل الكتابات بالخط الكوفي والنسخي والثلث .

---

(1) أنظر A Survey of Persian Art ج٦ لوحة ١٤٦٨ و ١٤٧٠ .

وكان إقليم مازنداران مشهورا بغاباته الواسعة وأخشابها الثمينة، وقد عثر فيه على بعض تحف خشبية نفيسة، معظمها أبواب وتربات عليها تواريخ صناعتها وأسماء صانعيها[1] وللكتابة في زخرفة هذه التحف المكان الأول .

ومن التحف الخشبية في القرن العاشر الهجري مصراع باب من خوقند في فرغانة ومحفوظ الآن في المتحف المتروبوليتان ، وقوام زخرفته رسوم غائرة من الفروع النباتية والأرابسك ويحف بها إطاران من فروع نباتية أقل منها عمقا في الحفر .

ومما ينيب إلى القرن نفسه مصراعان من باب خشبي ، عليهما "عمل علي بن صوفي الباساني" سنة ٩١٥هـ – ١٥٠٩م ، ومحفوظان بالمتحف الأهلي في طهران (أنظر شكل ١٧٦) ، ولكننا نرى في هاتين التحفتين وفي غيرهما من التحف الخشبية المنسوبة إلى القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة برودا وجفافا ينذران بانحطاط صناعة الحفر في الخشب في ذلك العصر الذي سادت فيه فنون الألوان من سجاد وتصوير وخزف .

وثمة صناعات فنية أخرى أتيح للإيرانيين أن ينبغوا فيها ، ولكن المجال يضيق عن إيفائها من الدرس في هذا الكتاب .

---

(1) أنظر A Survey of Persian Art ج٣ ، ص ٢٦٢٢ وما بعدها .

فالحلى والجواهر كان لها شأن عظيم في الحياة الإجتماعية الإيرانية ، ولا سيما في البلاط ، وفي ملابس أهل الطبقي العالية ، فلا عجب إن تخصص في صناعتها مهرة الفنانين في زنجان وإصفهان وتبريز وسلطانية وغيرها من البلدان الصناعية في إيران ، فضلا عن الفنانين الذين عكفوا على صناعة الأواني الفاخرة من الذهب والفضة وتزيينها بالجواهر والمينا لتستعمل في الحفلات وسائر المناسبات العظيمة ، ومن تلك الأواني صحن ذهبي في مجموعة كازرونى بك في القاهرة ، يظهر بعض التأثير الأوروبى فيما عليه من رسوم الزهور والطيور بالمينا (أنظر شكل ١٦٧) ، وعلى هذا الصحن كتابة تدل على أنه هدية من فتح علي شاه إلى السياسي المستشرق الإنجليزي السرجور اوسلى سنة ١٢٢٨ هـ – ١٨١٣م، وفي وسطه رسم أسد تحته العبارة الآتية رقم محمد جعفر .

والواقع أن قصور إيران لا تزال عامرة بالتحف النفيسة التي ترجع إلى القرون الثلاثة الماضية، والتي تمتاز بمادتها الثمينة وصناعتها الدقيقة، ولكن تأثرها بالأساليب الفنية الغربية تأثرا يختلف مداه يحملنا على إعتبار تحفا تدل على الثروة والأبهة أكثر مما تدل على الذوق الفني والأساليب الزخرفية التي عرفت عن الإيرانيين في عصورهم الذهبية .

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نشير إلى عرش الشاه إسماعيل الصفوي وإلى العرش المعروف باسم عرش الطاووس، أما الأول فمحفوظ الآن في استانبول ، وهو غاية في دقة الصناعة وجمال الزخرفة، والثاني

في قصر جلستان بمدينة طهران وهو فاخر جدا ويذهب كثير من العلماء إلى أنه صنع في القرن الثاني عشر بعد الهجرة (الثامن عشر الميلادي) من مواد العرش القديم الذي غنمه نادر شاه أثناء حروبه في الهند .

العناصر الزخرفية الإيرانية في العصر الإسلامي

لاريب في أن الطرز الفنية الإيرانية التي ازدهرت في العصر الإسلامي زخرفية قبل كل شيء. وهي تشبه في هذا الميدان سائر الطرز الفنية الإسلامية عامة . والواقع أنها تشبهها أيضا في تجريد الموضوعات الزخرفية والبعد بها عن أصولها الطبيعية و((في الجمع بينها وربطها وتوزيعها جميعا وربطا وتوزيعا يتجلى فيه التعقيد والبراعة والستة والإبتكار بدون أن يؤثر ذلك في عناصر الزخرفة ذاتها فيجعلها مملة أو يسلبها إئتلافها وإنسجامها وتوافق أجزائها)).

ونستطيع أن نقسم عناصر الزخرفة الإيرانية في الإسلام خمسة أقسام : الرسوم النباتية والصور الآدمية والصور الحيوانية والزخارف الكتابية والزخارف الهندسية .

الرسوم النباتية

أما الرسوم النباتية فقد أتقنها الفنانون الايرانيون، ووفقوا فيها توفيقا كبيرا ، فكانت هذه الرسوم على يده أكثر مرونة وأقرب إلى الحقيقة الطبيعية منها في سائر الطرز الاسلامية ، وقد نقل عنهم الفنانون في الطراز التركي العثماني هذه المهارة في رسم النباتات والأزهار. وحسبنا أن ندقق النظر في الزخارف النباتية ورسوم الزهور والأشجار في الصور التي خلفتها مدرسة هراة أو في الخزف والمنسوجات النفيسة

المصنوعة في إيران في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) ثم في القاشاني والخزف والمنسوجات المصنوعة بآسيا الصغرى في الوقت نفسه لنتبين جمال العنصر النباتي في الزخارف الإيرانية .

والواقع أن الزخارف النباتية الإيرانية بدأت منذ القرن الثامن الهجري في الرابع عشر الميلادي) في أن تكون مثالا صادقا للطبيعة ، وأصاب الفنانون أقصى حدود النجاح في هذا السبيل . ولعلهم تأثروا بالأساليب الفنية الصينية التي تسربت إلى إيران على يد المغول وفي عصر الأسرات التي جاءت يعدهم في حكم الشعب الإيراني .

ومن أهم الرسوم النباتية التي استخدمها الايرانيون في زخارفهم الوريدات والمراوح النخيلية (پالميت) واللوتس والشجيرات والرمان والأوراق ، ولا سيما من نبات شوكة اليهود ، وطبيعي أن هذه الرسوم النباتية أصابها ما أصاب غيرها في سائر الطرز الاسلامية من تحوير عن أصولها الطبيعية وتنسيق ((وتهذب)) stylisation ؛ ولكنها كانت في الطرز الإيرانية أوثق صلة بنماذجها الطبيعية ، ومن أبدع الرسوم النباتية والهندسية في بداية العصر الإسلامي في إيران ما نراه في الزخارف الجصية الجميلة بمسجد نايين (انظر شكلى ١ و٢).

كما امتاز عصر الدولة الغزنوية بدقة الزخارف النباتية المكونة من الفروع والسيقان الممتدة في رشاقة واتزان يمثلان أبدع ما نعرفه في ((الأرا پسك)) .

وكان توفيق الإيرانيين عظيما في استخدام الرسوم النباتية و رسوم الزهور وفي الجمع بينها وبين سائر العناصر الزخرفية ولا سيما في الصور وزخارف الخزف والسجاد. وفي عصر السلاجقة كان صناع التحف المعدنية يجمعون كثيرا بين الرسوم النباتية والزخارف الهندسية ، ومن أعظم الرسوم النباتية شأنا ، وإستخدمت الفروع النباتية كثيرا في الزخارف الايرانية كأرضية تقوم فيها عناصر أخرى آدمية أو حيوانية . وكانت رسوم الفروع النباتية في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) محلاة بالوريقات و بالزهور ،

وقصارى القول أن الإيرانيين لم يهملوا العنصر النباتي في زخارفهم ؛ وذلك على الرغم مما نعرفه عن سيادة العناصر الأخرى . والواقع أننا نستطيع أن نلاحظ بوجه عام أن الثقافة الفنية القديمة في البلاد التي قامت فيها الفنون الإسلامية كان لها أثر كبير في توجيه الزخارف الاسلامية فيها، فنرى مثلا أن الطرز الاسلامية التي إزدهرت في الشام ومصر وشمالي أفريقية والأندلس قد قامت على أنقاض أساليب فنية هلينية وررومانية، فسادت فيها الزخارف النباتية والهندسية، بينما قامت الطرز الاسلامية في العراق وإيران على أنقاض الأساليب الفنية

القديمة في هذين الاقليمين، ولذا غلبت عليها الزخارف الحيوانية والآدمية .

الصور الآدمية

لم تكن البيئة والعادات تساعد الفنان الإيراني منذ الزمن القديم على معرفة الجسم الإنساني ودراسته ورسمه وعمل التماثيل له، كما أتيح للفنان الإغريقي مثلا؛ فقد ورشت إيران –كما ذكرنا – الأساليب الفنية التي كانت سائدة في بلاد العراق والجزيرة في الأزمنة القديمة ، وكان قوام الرسوم الآدمية في تلك الأساليب الفنية هو تجريد الجسم الإنساني، واتخاذه زمنا وعنصرا للإيضاح والتفسير، والدلالة على جلال الملك وعظمة الإله .

وقد مر بنا أن إيران كانت أكثر الأمم الإسلامية استخداما للصور الآدمية في زخارفها ، ولكنا نلاحظ أن تلك الصور لها صفاتها الخاصة ب فالفنان لا يقصد بها إلا التوضيح ؛ ولذا كانت في أكثر الأحيان رسما تخطيطيا مجردا وملخصا . وليس السبب في هذا ما نعرفه من كراهية التصوير في الإسلام فحسب، وإنما الحق أن الإيرانيين لم يكترثوا بتلك الكراهية إلى حد كبير، وأنهم رسموا الصور الآدمية في الكتب وعلى التحف ؛ ولكنهم لم يتجهوا في رسمها اتجاه الأم التي ورثت الفنون الكلاسيكية واتخذت جسم الإنسان غرضا لذاته نقلته كما هو واحترمت قوانين الرسم في تصويره .

والواقع أن الإيرانيين لم يكونوا على إستعداد فطرى لإتخاذ ذلك الإتجاه ، ثم إن الإسلام لم يكن من شأنه أن يشجعهم على اتخاذه.

وفضلا عن ذلك كله فاننا نلاحظ أن نهاية العصر الكلاسيكي نفسه شهدت اضمحلالا في الزخارف الآدمية وفي عمل التماثيل ؛ ولكن هذا لا يمنع من أن الفن الهليني كان محتفظا بالزخارف الآدمية في بداية العصر المسيحي، كما يبدو في الفسيفساء وفي الزخارف الجصية البارزة وفي الحلى . وتغير طابع فن النحت في القرنين الثاني والثالث بعد الميلاد، وذلك في كل أقاليم البحر الأبيض المتوسط ؛ فإنصرف القوم عن عمل التماثيل المنفصلة المستقلة ، وأقبلوا على النحت الزخرف ، وندر وجود مناظر الكائنات الحية في الزخارف المحفورة السورية . ولم يعرف الفن البيزنطي تقليد الطبيعة تقليدا صادقا كالذي إمتاز به الفن الإغريقي، وبدأ القوم نيغون في الرسوم الخيالية الزخرفية، ويؤثرونها على سائر العناصر.

وهكذا نرى أن الإسلام في زخارفه النباتية لم يكن شاذا وخارجا على سنة التطور، وإنما سار في الطريق الذي افتتحته بيزنطه، ثم اتخذه لنفسه حتى صارت الفروع النباتية المتصلة تنسب اليه وتعرف باسم ((ارابسك [1])) .

---

[1] أنظر **Alois Riegl : Stilfragen** ص ٢٥٩ — ٣٤٦

ومهما يكن من الأمر فقد كانت أكثر الصور الآدمية في الزخارف الإيرانية مستمدة من حياة البلاط ، كرسم الأمير على عرشه وفي يده كأس يتهيأ للشرب منها وحوله أتباعه والقائمون على تسليته بين موسيقي ومطرب و پهلوان ، وكرمه في الصيد، مع أتباعه أو في القتال أو في لعبة الصوالحة (البولو)، وغير هذا كله من الموضوعات التي عنوا برسمها في الصور، والتي مرت بنا في الكلام على ذلك الميدان من الفن الإيراني .

وقد أقبل الفنانون الايرانيون منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) على استعمال الرسوم التوضيحية ذات الصور الآدمية لتكوين منظر أو شرح أسطورة .

رسم الحيوان

كانت آسيا منذ العصور القديمة أغنى القارات في استخدام الزخارف الحيوانية، بل إن الفن البيزنطي أخذ عن أشور وإيران جل ما استخدمه من حيوان في رسومه وزخارفه. ولا غرو فقد كان الفن الإيراني في العصور القديمة ثم في العصر الاسلامي غنيا جدا بزخارفه الحيوانية .

ولعل أكثر الحيوانات والطيور التي استخدمها الإيرانيون في زخارفهم هي الأسد والفهد والغزال والأرنب والطاووس والبط والخيل والباز والطائر يتدلى من منقاره فرع نباتي على الطريقة الساسانية ، ثم

الجمل والفيل [1] ، فضلا عن الحيوانات الخرافية والمركبة، التي تسربت إلى إيران مع غيرها من الأساليب الفنية الصينية، كالتنين مثلا .

وقد كان طبيعيا أن يرحب الإيرانيون بتلك الحيوانات الخرافية التي تتفق في تركيبها مع البعد عن الحقيقة الطبيعية، ذلك البعد الذي كان في أكثر الأحيان المثل الأعلى في الفنون الإسلامية عامة . ولذا أخذ الايرانيون عن الشرق الأقصى كثيرا من تلك الحيوانات الخرافية، بدون التفكير في ما كانت ترمز اليه تلك الحيونات في الصين ، ونجح الفن الإيراني في طبع تلك الحيوانات بطابع إيراني وإسلامي ظاهر أولا في تفصيل رسمها ، وثانيا في وضعها متابعة أو الواحد تجاه الآخر، أو في موقف ينقض فيها القوي على الضعيف، وما إلى ذلك من أوضاع إمتازت بها إيران في الرسوم الحيوانية. وقد كان الرسم أبي الهول شأن عظيم في زخارف القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي).

وكانت الرسوم الحيوانية الإيرانية في بداية العصر الإسلامي تشبه كثيرا رسوم العصر الساساني في الجفاف والقوة، ولا سيما في رسم المفاصل ؛ كما كانت تشبها أيضا في إتباع التماثل والتوازن ورسم الحيوانات والطيور متواجهة أو متدابرة، أو رسمها متتابعة في شريط من الزخرفة [2].

([1])وردت رسوم الجمل والفيل والغزال في الفن الساساني ؛ ولكنها كاست توضيحية ، ول تستخدم في الأغراض الزخرفية.

([2]) تأثر الايرانيون في زخارفهم الحيوانية بما كان عند قبائل السيت Seythies قديما ، في شمالى الهضبة الإيرانية وجنوبي الروسيا، من زخارف حيوانية، ماؤها الجفاف والقوة والاختصار في

وعلى كل حال فإن الإيرانيين لم يعنوا في الزخارف الحيوانية تقليد الطبيعة تقليدا صادقا إلا في العصور الذهبية التي تقدم الفن فيها ، وفي الحقبات التاريخية التي تأثر في أثنائها بالأساليب الفنية الصينية في رسم الحيوان والنبات .

هذا وإننا نستطيع أن نقول بوجه عام إن الزخارف الآدمية والحيوانية كانت في الطرز الفنية الإيرانية الإسلامية حلقات في سلسلة متصلة ؛ فصورة الإنسان أو الحيوان لم تكن مقصودة لذاتها؛ ولكنها إتخذت موضوعا زخرفيا ، وكانت توضع في دوائر أو أشرطة أو أشكال هندسية أخرى ، منفردة أو متواجهة أو متدابرة ؛ وهي بعد ذلك لا تخرج عن المبدأين العامين اللذين تعرفهما في الفنون الإسلامية : مبدأ كراهية الفراغ والرغبة في تغطية السطوح والمساحات بالزخارف الكافية ، ثم مبدأ التكرار الضروري لتحقيق المبدأ الأول.

والواقع أننا إذا تأملنا التحف الاسلامية المختلفة . الإيراني منها وغير الإيراني ، من سجاد أو منسوجات أو خزف أو خشب أو تحف معدنية أو جلد أو جص، رأينا في أغلب الأحيان موضوعات زخرفية مكونة من عناصر مجمعة في توافق و توازن جنبا إلى جنب ، وتمتاز بأنها منبسطة غير بارزة ، و بأنها ذات ألوان شرقية في درجاتها وانسجامها ،

الرسم ، قارن M.Rostovtzeff : The Animal Style in South Russia and China المطبوع في برنستون Princeton سنة ١٩٢٩

وبأن الخيال فيها شأنا عظيما ، وبأنها مكررة في أشرطة أو مناطق متعددة الأشكال .

الزخارف الكتابية

قامت اللغة العربية بين الأمم الإسلامية في العصور الوسطى مقام اللغة اللاتينية بين الأمم المسيحية . وأفلح العرب في أن يفرضوا لغتهم على بعض الأقاليم المفتوحة مثل مصر؛ ولكنهم في إيران لم يفلحوا في القضاء على اللغة الإيرانية في كل طبقات الشعب ، وإنما تحول الإيرانيون إلى كتابة لغتهم بالحروف العربية . ولم يلبثوا أن استخدموا الكتابة في الزخرفة، كما فعلت سائر الأقطار الإسلامية ، والمعروف أن الحروف العربية تناسب بطبيعتها الأغراض الزخرفية كل المناسبة (١)

والواقع أن النقوش الخطية من أعظم الزخارف شأنا في الفنون الإسلامية. فقد انتشر الخط العربي بنمو الاسلام وامتداده ووصل في زمن قصير إلى جمال زخرفي لم يصل إليه خط آخر في تاريخ الإنسانية عامة. ولم تستخدم الكتابات على العمائر والتحف التسجيل اسم صاحب التحفة أو مشيد البناء، أو البيان التاريخ أو للتبرك ببعض الآيات القرآنية أو العبارات الدعائية الحسب ؛ بل كان الفنان الإيراني ، كسائر الفنانين في الأقطار الإسلامية ، استخدم الكتابة لذاتها عنصرا زخرفيا في

---

(1) لعل سبب ذلك تكوين الحروف في معظم الأحيان من خطوط عمودية وأفقية يسهل وصل بعضها ببعض ، مما يسهل وصلها بالرسوم الزخرفية الأخرى ولا يظهر فيه الجمال والاتزان والاتصال به

بعض شواهد القبور وفي الخزف والقاشاني والتحف المعدنية. ونستطيع أن نقول بوجه عام إن الفنانين الإيرانيين استخدموا الخطوط المستديرة كالخطين النسخ والثلث وغيرهما من الخطوط التي ابتدعوها ، كما استخدموا الخط الكوفي ، والمعروف أن استعمال الزخارف الكتابية كان أكثر إتقانا في الأقطار الإسلامية الشرقية منه في غربي العالم الاسلامي . وحسبنا أن أبدعها ينسب إلى إيران وديار بكر. قد وفّق الايرانيون في الخط الكوفي وفي سائر الخطوط التي استخدموها إلى انسجام وجمال زخرفي عظيمين . ولا غرو فقد كان للخط الجميل عندهم مكانة عظمى ، كما مر بنا في الكلام عن فنون الكتاب . كما أنهم عرفوا أنواعا كثيرة من الخطوط الكوفية والمستديرة الحروف [١]

على أن الإيرانيين لم يقبلوا على استخدام الكتابة في الزخرفة قبل القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) ؛ والزخارف الكتابية التي ترجع إلى هذا التاريخ نادرة في إيران، وكلها بالخط الكوفي . والواقع أن الكتابة الكوفية كانت تلائم الطراز الزخرفي في ذلك العصر كما كانت تلائم الزخرفة في النسيج الخشب والمعدن ، وكانت الزخارف الكوفية يختلف بعضها عن بعض في هيئة الحروف من حيث الدقة والأناقة واتساع الحروف وحسن توزيعها، وذلك بحسب مهارة الصناع والفنانين . ومن أبدعها شريط من الكتابة المنقوشة في ضريح پير عالمدار سنة

(١) كان الخطاط نجم الدين أبو بكر محمد الراوندي في القرن السابع الهجري يفخر بإتقانه سبعين نوعا من الخطوط (أنظر راحة الصدور لاراوندى ، طبع محمد إقبال في ليدن سه ١٩٢١، ص ٣٨ – ٤١).

٤١٨ هـ (١٠٢٧ م). وقد ظل الخط الكوفي مستعملا في الزخرفة الإيرانية إلى القرن الماضي ، حتى بعد أن عم استخدام الخطوط المستديرة منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) وأقبل الفنانون على إكسابها طابعا زخرفيا جميلا .

ولكن معظم الزخارف الكوفية عند الإيرانيين لم يكن لها طابع إيراني خاص، ولم يكن الفرق كبيرا بينها وبين الزخارف الكوفية في سائر الأقاليم الاسلامية ، اللهم إلا في الثروة الزخرفية التي كانت تبدو غالبا في الأرضية التي تقوم عليها الكتابة ، كما نرى في قطعة النسيج الايرانية التي ترجع إلى القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) والمحفوظة في مجموعة المسز مور (انظر شكل١٢٢)، وكما نرى في شريط الكتابة الجصية الزخرفية في المسجد الجامع بقزوين ؛ وهي أيضا من بداية القرن الثاني عشر الميلادي (٥٠٧-٥٠٩هـ). وكانوا في بعض الأحيان يكسون الآجر بالمينا ويزينونه بعبارات مكتوبة بالخط الكوفي المستطيل كما في المسجد الجامع باصفهان؛ واستخدموا هذه الكتابات الكوفية المستطيلة في الفسيفساء الخزفية، كما في المسجد الجامع مدينة يزد وفي المسجد الجامع اصفهان .

وفي متحف اللوفر بيمار پس طبق خزف من صناعة سمرقند عليه كتابة بالخط الكوفي الجميل ربما كان نصها: ((العلم أقله هر مذاقته لكن آخره أحلى من العسل السلامة)) (انظر شكل ٧٦)؛ وهو مثال

لإتقان الزخرفة الكتابية وقوة تعبيرها وما يمكن أن يصل إليه الفنان فيها من توفيق عظيم؛ ولا غرو فان بلاد التركستان الغربية أنتجت نماذج بديعة جدا من الخزف ذي الزخارف الكتابية، ولا سيما في سمرقند وبخاري ، ولعل ذلك من آثار الحضارة السامانية.

وقد صنع الخزفيون الإيرانيون في العصر الاسلامي عددا وافرا من القطع الخزفية ذات الزخارف الكتابة بالخط الكوفي البسيط ، والكوفي المزهر ، والخطوط المستديرة (١) . والظاهر أن الصناع الذين كانوا يكتبون على الخزف لم يتقنوا دائما القراءة والكتابة ولم يعرفوا تماما ما كانوا يكتبون ، وإنما كانوا ينقلونه نقلا ، ويظهر ذلك جليا من الأخطاء التي نراها في رسم بعض الكلمات والعبارات ، حتى ما كان منها كثير الورود في تلك الكتابات مثل « عز و يمن لصاحبه ». ولا غرو فقد كانت العربية لغة أجنبية عند الفنانين الإيرانيين .

ومما يجدر ذكره أننا نلاحظ استخدام الكتابة المستديرة الحروف في بعض أنواع الخزف الإيراني وغيره من التحف على نحو يشعر بأن الغرض منها ليس زخرفيا تماما ؛ ولعل السبب في ذلك غرام الإيرانيين بالشعر ، وحرمهم في كثير من المناسبات على كتابة بعض الأبيات على التحفة الفنية وفضلا عن ذلك فإن بعض تلك الكتابات لا يقصد به الا تسجيل تاريخ القطعة واسم صانعيها، كما نجد على بعض نجوم القاشاني

---

(١) راجع صور هذه التحف الخزفية في كتاب Pizzard : La eéaramique ١ rchiniqits de l'Islatinوانظر أيضا Survey of Poriati Art ٢ج ص ١٧٩٣ وما بعدها.

التي تكسى بها الجدران. وأكثر ما ترى هذه الكتابات النسجية على الخزف المصنوع بإيران في القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) ومعظمها لا يختلف خطه عن الخطوط المستديرة الحروف والمستخدمة في المخطوطات) اللهم إلا في لوحات القاشاني الكبيرة ذات الأشرطة الكتابية البارزة . فقد استعملت فيها خطوط آسونية محورة بعض التحرير ومختلفة عن الخطوط المستخدمة في المخطوطات.

وفي القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) بلغت الزخارف الكتابية عصرها الذهبي في إيران ، وظلت محتفظة بمكانة سامية حتى عصر الدولة الصفوية في القرن العاشر الهجري .

الرسوم الهندسية

أما الرسوم الهندسية فإنها أقل شأنا في الطرز الإيرانية منها في سائر الطرز الإسلامية[١]، ولعل ذلك راجع إلى غنى الطرز الإيرانية بالزخارف الآدمية والحيوانية والنباتية .

والمشاهد على كل حال أن الزخارف الهندسية في الفن الإيراني لم تبلغ أوج عنها إلا منذ القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي)، وأنها كانت ملائمة جدا للزخرفة بقوالب الطوب وبالفسيفساء الخزفية، فلا عجب أن أصبح لها شأن عظيم في العمارة، كما استخدمت أيضا في رسوم الصفحات المذهبة وفي زخارف الحشوات الخشبية . بينما أصاب الفنانون في تطعيم المعادن أبعد حدود التوفيق في الجمع بين الزخارف الهندسية والزخارف النباتية . أما في الخزف والمنسوجات فان استخدام الزخارف الهندسية كان نادرا . وأساس الرسوم الهندسية في الفن الإيراني هو المثلث والمربع والدائرة . وقد أبدع القوم في وصل الزخارف وشبكها وإدخال بعضها في بعض . ولكن أكثر الزخارف الهندسية التي نجدها في الطرز الإيرانية إنما تكون في زخارف العمائر؛ ففي ضريح الشيخ صفي الدين أردبيل فسيفساء خزفية بها شبه

---

[١] راجع ما كتبه الأستاذ بورجون J-Bourgon عن الزخارف الهندسية ، في كتابه Les Elemnts de l'art arabe المطبوع في باريس سنة ١٨٧٩ ، وأنظر Antonio Proeto Voves: La simetria y la composicion de los tra – citas musulmane في مجلة lnvestigacion y Progreso عدد ٣ من السنة السادسة ، الصادر بمدريد في مارس سنة ١٩٣٢ ص ٣٣ ومابعدها.

حروف كوفية في أوضاع هندسية، وترجع إلى القرن السابع الهجري (نهاية القرن الثالث عشر أو بداية القرن الرابع عشر الميلادي) . وفي جدار إيوان بالمسجد الجامع في إصفهان أشكال متعددة الأضلاع في أوضاع نجمية وترجع إلى القرن الثامن الهجري (بداية القرن الرابع عشر)؛ وتشبه كل الشبه ما كان معاصرا لها من الزخارف الهندسية في مصر. وفي السقف بغرفة القية الصغرى في المسجد المذكور رسوم هندسية جميلة ترجع إلى نهاية القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي)، وتمتاز بأن أشكالها مكونة من خطوط أصلها أجزاء من محيطات دوائر، مما يكسب المجموعة كلها طابعا طريفا وجميلا باختلافه عن سائر الرسوم الهندسية التي ذاع استعمالها في الطرز الاسلامية .

وفي جنبد سرخ بمدينة مراغة زخارف هندسية جميلة ، وقوامها رسم الصليب المعقوف، وترجع إلى منتصف القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) . و بالمسجد الجامع في يزد زخارف هندسية بارزة من الخزف والحص . وفضلا عن ذلك فإننا نجد الأشكال الهندسية المختلفة في زخارف بعض التحف الخزفية، ولا سيما منتجات مدينة ساوه في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) .

وطبيعي أيضا أن تستخدم الزخارف الهندسية في تذهب بعض المخطوطات الثمينة، ولاسيا المصاحف في القرنين السابع والثامن بعد

الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد)، كما يظهر في بعض أجزاء من مصحف محفوظة في دار الكتب المصرية، وقد كتبها وذهبها عبد الله بن محمود الهمذاني سنة ٧١٣ هـ (١٣١٣ ميلادية) للسلطان المغولي الجايتو خدابنده . وأبعاد هذه الأجزاء .٤ × ٥٠ سنتمترا . وصفحاتها المذهبة غنية بزخارفها الهندسية الغربية في تنوعها ونضارتها، وقد مر بنا أن الإيرانيين استخدموا الرسوم الهندسية في الزخارف المحفورة في الخشب ولا سيما في التوابيت والصناديق وما إلى ذلك.

وتمتاز الزخارف الهندسية الإيرانية المتقنة بأنها أكثر اتزانا وتنوعا وأعظم تركيبا من الزخارف الهندسية في الطرز الإسلامية الغربية كالطراز المغربي الأندلسي والطراز المملوكي المصري . وقد تكون الأولى أقل تعقيدا من الثانية ولكنها تدل في أعظم الأحيان على عمق تفكير هندسي وعلى مسحة علمية تبز المسحة الآلية المملة التي نراها في بعض الرسوم الهندسية المغربية. على أن هذا لا يصدق إلا على النماذج الجيدة من الرسوم الهندسية الإيرانية، أما الأنواع العادية فلا تختلف كثيرا عما نعرفه في إيران و بلاد المغرب .

والمشاهد بوجه عام أن الزخارف الساسانية لم تتغير في العصر الإسلامي إلا تدريجيا، وبسرعة تختلف بحسب المادة وبحسب الموقع الجغرافي المحلى في إيران، فالمعروف مثلا أن المقاطعات الشرقية كانت أكثر محافظة على الروح الإيرانية، بينما كانت المقاطعات الغربية

مرتعا أكثر خصوبة وأعظم استعدادا لقبول الأساليب الفنية المأخوذة من بلاد الجزيرة ومن سورية، وهي الأساليب التي لها بالفنون الكلاسيكية في البحر المتوسط علاقة وثيقة .

ولا يفوتنا قبل إتمام الكلام عن العناصر الزخرفة في الفن الإيراني الإسلامي أن نشير إلى موضوع زخرفي نسميه في الاصطلاح الفني «تشي». وقد أخذه الإيرانيون عن الفن الصيني . وهو زخرفة اسفنجية الشكل، ولعلها كانت في الشرق الأقصى رمزا لعنصر من عناصر الطبيعة كالسحب والبرق، ثم اقتبسها الفنانون الايرانيون في اقتبسوه من الأساليب الفنية الصينية . وتظهر هذه الزخرفة جليا في السجادة الحرير الموشاة بالذهب والفضة والتي أهداها سمو الأمير يوسف كمال إلى دار الآثار العربية؛ فإن في هذه السجادة منطقة وسطى وحولها خمسة إطارات أو مناطق غير متساوية في العرض، وأولها من الداخل مزين بخطوط متعرجة على شكل السحب الصينية التي نحن بصددها الآن[١].

بقي علينا في ختام هذا الفصل أن نشير إلى ميزة في الزخارف الإيرانية في العصر الإسلامي، بل في الفنون الإسلامية عامة ، وهي أن الأساليب الفنية الإسلامية لم تعد تحمل إلى حد كبير طابع الملك والأمير والسلطان كما كانت الفنون الإيرانية في العصور القديمة ، ولم تعد مظهرا من مظاهر الدين والعبادة كما كانت تلك الفنون نفسها وكما

(١) انظر الدليل الموجز المعروضات دار الآثار العربية (تأليف فييت وترجمة زكي محمد حسن)، اللوحة ٢٥

كان الفن المصري القديم ؛ وإنما أصبحت في معظم الأحيان فردية وشعبية ودنيوية(١) ، ولكن الطراز الإيراني في الاسلام احتفظ بقسط من ذلك الأسلوب القديم أكبر مما احتفظت به سائر الطرز الفنية الإسلامية، التي لم تتأثر بما كان للملك في إيران القديمة من مكانة شبه إلهية .

[1] ولكن هذا لا ينفي أنها كانت ملكية أرستقراطية في اعتمادها على تعضيد الأمير وكار الدولة.

تأثير الفن الإيراني الإسلامي على الفنون الأخرى

لسنا نريد هنا أن نتحدث عما كان للفنون الإيرانية من شأن عظيم في العصور القديمة، وعما نقلته عنها سائر الفنون قبل الإسلام ؛ فإن هذا ميدان واسع ، لن نستفيد منه في هذا المقام إلا أن إيران كانت منذ القدم مصدر الكثير من الأساليب الفنية التي نقلتها المدنيات الأخرى، وأن انتشار الفن الإيراني لم يعادله أو يفقه إلا إنتشار الفن الإغريقي، وأن العلاقة بين إيران وبيزنطة كان لها في ميدان الفنون صدى عظيم الشأن.

والحق أن إيران لم تفقد في العصر الإسلامي هذه المكانة ؛ ولا سيما في صناعة المنسوجات، ولم يكن الايرانيون أساتذة الفن الأقاليم التي خضعت لهم سياسيا فحسب؛ بل امتد تأثيرهم إلى مصر والشام وصقلية و بعض الأقطار الأوربية .

أما الأقاليم التي كانت خاضعة لحكمهم حينا من الزمان، والتي طبعت الفنون فيها بطابع إيراني ظاهر، فأهمها بلاد القوقاز، التي سادت فيها الثقافة الإيرانية على الرغم من الأجناس المختلفة التي كانت تسكنها. والواقع أن السجاد والتحف المعدنية والخزفية والقاشاني وما إلى ذلك من الآثار الفنية التي كانت تصنع في القوقاز لا تختلف كثيرا عن منتجات إيران، وقد يصعب تمييزها منها على غير ذوي الخبرة في الفنون الإسلامية. ولم يكن هذا التأثير الإيراني في الأساليب الفنية في

القوقاز ملموسا في التحف فحسب[١] ؛ بل كانت بعض العمائر القوقازية تشهد بامتداد الأساليب المعمارية الإيرانية إلى تلك البلاد. وخير مثال على ذلك كله قصر الخان في مدينة باكو وقد شيد في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)، ثم لوحات القاشاني التي كانت تزين بها جدران العمائر ولا سيما المساجد . فضلا عن التحف المعدنية التي اشتهرت بصناعتها بلاد القوقاز والتي لم تكن تختلف كثيرا عما كان يصنع في إصفهان.

أما آسيا الصغرى فقد كانت في عصر السلاجقة إقليما من امبراطوريتهم كما كانت إيران نفسها. والواقع أن الفن في بلاد الجزيرة وفي بلاد الأناضول كان منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) متأثرا بالفن الإيراني كل التأثير. ولما انفصلت تلك الأقاليم عن إيران على يد الأتراك العثمانيين لم تنقطع صلتها الفنية والثقافية باران ؛ فالخزف الذي كان يصنع في اسنيك والذي ينسب خطأ إلى رودس ، والديباج الدين الذي كان ينسج في آسيا الصغرى ، والسجاجيد التركية التي كانت تشبه في اللون والزخرفة السجاجيد المصنوعة في شمالي إيران ، وما إلى ذلك من التحف الفنية التي تنسب إلى الطراز العثماني ، كل هذه كانت تحمل في ثناياها الأساليب الفنية الإيرانية، وتشهد بأن هذا الطراز العثماني يمت للطرز الإيرانية بأوثق الصلات[٢] .

---

[١] راجع J.Mourier: L; Art du Caease الطبعة الثانية في بر وگل سنة ١٩١٧

[٢] يلاحظ في هذا الصدد أن استخدام اللون الأحمر الطماطمي على أرضية بارزة قليلا أسلوب فني كان موجودا في الخزف الإيراني المصنوع في ساوه في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة ، كما وجد في الخزف التركي المصنوع في امنيك منذ القرن العاشر الهجرى ،

ولا غرو فقد كان الفنانون الإيرانيون يرحلون إلى تركيا لكسب العيش والوصول إلى الشهرة والعمل في بلاط السلطان أو الاشتغال بتصميم بعض العمائر وزخرفتها . ولسنا ننسى أن الذي شيد المسجد الأخضر في بروسة كان مهندسا إيرانيا من تبريز . وفضلا عن ذلك فقد كان الأتراك العثمانيون في حروبهم مع الأسرة الصفويه في إيران يحرصون على الانتفاع بخدمات الأسرى الذين كانوا يتقنون فنا من الفنون أو يلمون بإحدى الصناعات الدقيقة .

بل إن الدولة العثمانية، مما كان لها من علاقات بالدول الأوربية، كانت طريقا انتقلت بوساطته الأساليب الفنية الإيرانية إلى جزر البحر المتوسط وايطاليا وسائر الدول الأوربية[١].

وقد كانت آسيا الصغرى واسطة لنقل بعض الأساليب الفنية الإيرانية إلى أوربا قبل قيام الدولة العثمانية، فقد استطاعت بيزنطة أن تقلد الخزف الإيراني الذي نعرفه اليوم باسم خزف « جبري » ، وأنتجت نوعا من الخزف يشبهه في الزخارف وفي اللون، ثم نغمات ايطاليا عن بيزنطة هذا النوع الجديد، وتطورت هذه الصناعة حتى تمخضت في القرن السابع الهجري الثالث عشر الميلادي) عن الخزف المصنوع في

---

[١] راجع . H. Glùck : Kunst und Kinstler an den Hùfen des XVI .bis XVIII . Jabrhmderts und die Bedeutng der Osmanen fùr die europàisehe Kunst (Historisehe Blàtter Heraug .von Staatsurchiv Wien , I, ١٩٢١) ص ٣٢٥— ٣٠٣

مدينة أورفيتو Orvieto ، وقد كانت الأساليب الفنية في أفغانستان شرقا وفي التركستان شمالا جزءا من الأساليب الفنية الإيرانية. كما أن الطراز الإسلامي في الهند فام على أكتاف المصورين الإيرانيين، الذين كانوا يعملون في البلاط الإمبراطوري، والذين كانوا المثل الذي ينسج على منواله تلاميذهم من الهنود . والواقع أن ((اجرا)) و ((لاهور)) و ((دمي)) وغيرها من المدن الهندية كانت مزدحمة والفنانين الإيرانيين ، يحرص الجميع على الانتفاع بمواهبهم [١].

أما أثر إيران في الطراز الإسلامي العباسي فقد أشرنا اليه في أول هذا الكتاب[٢]، والمعروف أن بغداد كانت في العصر العباسي من أعظم مدن الدنيا، كما كانت معينا واسعا للثقافة والفنون الايرانية ، وكان الفنانون الايرانيون يعملون في تجميلها بالعمائر الفخمة والتحف النفيسة . ويمكننا أن نتبين الأساليب الفنية التي انتقلت منها إلى سائر الأقطار الإسلامية، والتي لاشك في أنها إيرانية الأصل . ومن ذلك العقد المدبب؛ فإن كثيرين من العلماء يظنون أنه نشأ في العراق ثم نقله المعماريون في الشام ومصر وجزيرتي رودس وصقلية، وتنقله النورمنديون

(١) أنظر : H. Goetz: The genesis of Indo-Muslim civilization في مجلة Ars Islamiea ج ١ (سنة ١٩٣٤) ص ٤٦ — ٥٠ ؛ وأنظر أيضاً : A. Pope: Somie interrelations between Persian and Indian Archi- Indian Art and Letters ج ٩ (١٩٣٥) ص ١٢١ — ١٢٥ (American Iustitute for Persian Art and Arehaeology, Reprint Series No . ٦)

(٢) راجع صفحة ١٧

من الجزيرة الأخيرة إلى فرنسا وانجلترا . وكذلك الحشوات الخشبية في المنير المشهور بجامع القيروان يرجح أنها من صناعة فنانين إيرانيين في بغداد[1] .

وقد تأثرت بعض الطرز الإسلامية في مصر والشام بالأساليب الفنية الإيرانية . وكان أكثرها تأثرا في هذا الميدان الطراز الفاطمي ؛ فان الزخارف المحفورة في التحف الخشبية الفاطمية، والرسوم النباتية والحيوانية التي تزين الخزف ذا البريق المعدني ، وأشكال التحف المعدنية وزخارفها، والصور التي رسمت في العصر الفاطمي مثل صور الحمام الذي كشفته دار الآثار العربية بجهة أبي السعود جنوبي القاهرة، وما إلى ذلك من التحف الفاطمية، كل ذلك يدل على التأثير القوى الذي كان لإيران على الأساليب الفنية الفاطمية [2].

وكذلك أعجب الفنانون في الشرق الأقصى بالأساليب الفنية الإيرانية . وكان تبادل الهدايا والتحف بين ملوك الصين وإيران سببا في انتشار بعض الزخارف الإيرانية في فنون الشرق الأقصى. وقد كان إعجاب ملوك الصين بالتحف الإيرانية شديدا حتى كانوا يضمونها إلى أثمن التحف الصينية التي كانوا يحتفظون بها بين كنوزهم الفنية العظيمة . والواقع أن الصلة الثقافية بين الصين وإيران قديمة، وقد ترجع إلى ما قبل

---

[3] قارن J. Stuzygowski : Early Church Art in Northern Europe ص ٧٦ .

[2] أنظر كتابنا ((كنوز الفاطميين)) ص ١٠٥ و ١٥٧

العصر الكياني . وقد لوحظ أن الديانة البوذية، حين انتقلت من الهند إلى الصين مارة بوسط آسيا الذي كان مشبعا بالثقافة الإيرانية ، تأثرت بهذه الثقافة إلى حد كبير [1]

ولسنا نجهل أن الأساليب الفنية الإيرانية وما تفرع منها في الطرازين التركي والفاطمي أثرت على فنون الغرب في بعض الميادين، كما أثبت ذلك علماء الفنون والآثار من غربيين وشرقيين . فالآلات الفلكية الإيطالية والأوربية كالأسطرلاب مثلا – نقلها الأوربيون عن نماذج إسلامية صنعت في إيران أو في اسبانيا الإسلامية. وكذلك الأواني التي كان القسس الأوربيون يستخدمونها في العصور الوسطى ويسمونها (اكوامانيل) ويصنعونها على أشكال الحيوانات والطيور كانت مأخوذة عن نماذج إيرانية وفاطمية .

والأواني الخزفية ذات البريق المعدني تعلم الإيطاليون صناعتها من الأندلس، التي كانت قد أخذتها عن الشرق الأدنى ولاسيما إيران ، وكذلك التحف العاجية المصنوعة في صقلية تأثر صانعوها بالأساليب الفنية في الطرازين الفاطمي والايراني . والمنسوجات الإيرانية والتركية والفاطمية كان لها أثر كبير على زخارف المنسوجات في صقلية وجنوب إيطاليا. أما صناعة السجاد

---

(1) راجع **B. Laufer : Sino-Irauicu** المطبوع في شكاغو سنة ١٩١٩

فانها تكاد تقوم على أسس إيرانية . وقد مر بنا أن بعض المصورين الايطاليين والألمان في القرنين الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد أقبلوا على رسم السجاجيد والأقمشة و بعض التحف الإسلامية الأخرى في لوحاتهم[١] . والأساليب الفنية في التجليد عند الايطاليين منذ عصر النهضة لم تنج من تأثير الأساليب الإيرانية[٢] في هذه الصناعة .

وعرفنا فضلا عن ذلك أن طائفة من الفنانين الإيرانيين في صناعة المعادن رحلوا إلى البندقية، وكان تأثيرهم عظيما في صناعة تطعم البرونز بالفضة والذهب، كما أن "ألبومات" الزخرفة في عصر النهضة بأوربا كانت تشتمل على جزء وافر من الزخارف الإسلامية، ولا سيما الإيرانية .

وقد ثبت عدا ذلك أن إيران كانت على اتصال وثيق بشمالي أوربا في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي[٣]) ووجدت في بعض أطلال شبه جزيرة اسكندناوه قطع من العملة الإيرانية وكأس من الفضة ؛

---

[١] راجع G. Soulier: Les influences orientales dans la peinture toseane (باريس سنة ١٩٢٤) .
[٢] انظر « تراث الاسلام»، الجزء الثاني في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة (لجنة الجامعيين لنشر العلم، في مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٦)؛ وراجع المقدمة التي كتبناها ترجمة هذا الجزء
[٣] راجع T.J . Arne :La Suéde et l'Orint '' Archives ' Etudes Orientales , ص ١٤— ١٧

كما ثبت أن الزخارف المحفورة على بعض تلك التحف الشمالية متأثرة بالأساليب الفنية الإيرانية[1].

والواقع أن بعض العلماء يذهبون إلى أن إتصال شمالي أوربا في نهاية القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادى) بشمالي آسيا وبإيران والهند كان أوثق من إتصاله بجنوبي أوروبا نفسها، وأن الأساليب الفنية المستمدة من الفنون الإغريقية والرومانية والمسيحية لم تتغلب على الأساليب الفنية الأسيوية الأصل في الفنون الشمالية الا بعد بداية القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) .. وعلى رأس الذين بحثوا في الاتصال الفني بين آسيا والشعوب الشمالية الأستاذ جوزيف ستريجوفسكي، الذي نسب إلى إيران قسطا وافرا من أصول الفنون المسيحية والذي كان شديد الإيمان باتصال الثقافة الفنية بين إيران وشمالي آسيا وشمالي أوروبا . ومما كتبه في هذا الصدد: [2]

"In my studies on the origin of Christian art, it was in Asia, in the art of Iran, that I first discovered a powerful rival to the culture of Greece and Rome, and it is from that country,

[1] أنظر: Strzygowski : Les problèmes soulevés par la nef: Cahiers d'Art d'Oseberg et sa cargaison d'ouvres d'art ج ٥ (١٩٣٠) ص ١٢١ — ١٢٨ ؛ و Strzygowski: Altai-lran ص٢٠٧ ؛و E. Kiilinel: Nordische und islamische Kunst في مجلة Die Welt als Geschichte ، السنة الاولى (١٩٣٥) ج ٦ ؛ وراجع أيضا مقال الدكتور كونل Kiihnel من ص ٥٦ الى ٦٧ في كتاب Der Orieant und wir الذي أصدرته الجمعية الألمانية الشرقية في برلين سنة ١٩٣٥.

[2] أنظر : J. Strzy gowski : Earls Church Art in Northern Europe ص ١٤٣ . ومع أننا نعقد بأن هذه العبارة صحيحة إلى حدً ما كبير فإن علينا أن نذكر أن ستريجوفسكي عرف بين مؤرخي الفنون الشرقية آرائه الجريئة في تاريخ الفنون .

situated on the southern part of Northern Asia, that the art known to us as mediaeval, was derived. Later, however, I saw that this Iranian world was closely related to the North of Europe, and that to understand the one it was necessary to be acquainted with the other."

ولا شك في أن بعض الأساليب المعمارية الإيرانية تسربت إلى مصر والشام ثم إلى صقلية وبعض الأنحاء الأوربية الأخرى . والواقع أن أحد المؤلفين الغربيين واسمه رسل سترجيس Russel Sturgis قد عرف بقوله إن تأثير بعض عناصر العمارة الإيرانية على عمارة أوربا إبان العصور الوسطى يكاد يعادل تأثير العمارة الرومانية نفسها[١] .

وليس هذا بغريب، فقد استطاع المسلمون في الأقاليم التي فتحوها أن يؤثروا في الأساليب المعمارية، فبدأت في التطور السريع حتى أصبحت هناك طرز معمارية إسلامية تختلف باختلاف الأقاليم الإسلامية، ولكن لها شخصية ظاهرة وصفات مشتركة، تجمعها على الرغم من تعدد أصولها . وكما كانت هذه الطرز المعمارية الإسلامية وليدة الأساليب المعمارية القديمة، فقد استطاعت أيضا أن تؤثر على

[١] أنظر ؛ Russel Sturgis: A History of Architecture ج ٢ص ٥٨

العمارة في العصور الوسطى، ولا سيما في الأصقاع التي امتد اليها نفوذ المسلمين السياسي أو الثقافي كصقلية والأندلس وجنوب فرنسا وجنوبي ايطاليا والبلقان وجزر البحر المتوسط والأصقاع الإسلامية في أفريقية وجزائر الهند الشرقية.

وقد اقتبس الغربيون أثناء الحروب الصليبية بعض الأساليب المعمارية في سورية ومصر، ولم يكن كل ما اقتبسوه سوريا أو مصريا بحتا به فالمعروف أن العمارة الإسلامية في العراق ومصر والشام تأثرت ببعض الأساليب الإيرانية منذ القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي).

وكذلك يلاحظ أن العقد الانجليزي التيودوري في البناء لا يختلف كثيرا عن العقد الإيراني المدبب الذي ينتهي انحناؤه بخطين مستقيمين ب، كما أن بعض الأساليب المعمارية التي استخدمت في السقوف والقباب بأوربا في العصور الوسطى ربما كانت مأخوذة عن إيران والشرق الإسلامي .

وإذا أردنا أن نتبين تأثير الفن الإيراني في سائر الفنون، ولا سيما الغربية منها، لا يجب أن نقف عند الأساليب الفنية نفسها ؛ وأنما يجدر بنا أن نفطن إلى أن كثيرا من المثل العليا في الفنون الغربية ، من أناقة ودقة وتماثل في الرسوم والزخارف، ترجع إلى أصول إيرانية .

وفضلا عن ذلك كله فان بعض الفنانين الأوربيين في بداية القرن الحالي جذبتهم الأساليب الفنية الإيرانية، فتأثروا بألوان الصور الإيرانية، وأدخلوا في آثارهم الفنية عناصر تدل على نزعتهم في التأثر بالمحيط الفني الإيراني ورغبتهم في الخروج عن المألوف من قواعد الفنون الأوربية، التي لم تكن تتطور وتتغير الا بقدر وببطء .

فالمصور الفرنسي هنري ماتيس Matisse، الذي اشتهر بأساليبه العجيبة في مزج الألوان واستخدامها، وثورته على النزعات الفنية التي سادت في بداية هذا القرن، كان من المعجبين بالفن الإيراني، وكانت لديه مجموعة نفيسة من التحف الإيرانية، وقد اعترف بتأثير بعض الأساليب الفنية الإيرانية على فنه . كما أن بعض النقاد الأوربيين كانوا يشبهون لوحاته الفنية بالصور الإيرانية أو الهندية و بالصور المذهبة في مخطوطات العصور الوسطى ..

وكـــذلك المصــــور والحفــــار الإنجليــــزي فرانــــك برابخـــوين Brangwyn الذي ولد سنة ١٨٩٧ و بدأ حياته الفنية برسم الصور الحائطية، اعترف أيضا بفضل المثل العليا في الفن الإيراني على أساليبه الفنية العامة ، ولا سيما في المناظر شرقية التي كانت يرسمها في بعض الأحيان .

والمصور الهولندي ماريوس باور Marius Bauer ، الذي ولد سنة ١٨٩٤، زار تركيا والهند و مصر وأتيح له أن يعجب بفنون إسلامية وثيقة الصلة بالفن الإيراني ؛ فلا عجب إذا رأينا في بعض رسومه روحا إيرانية قربتها إلى قلوب الهواة في هولندة .

والمصـــور الانجليـــزي ولـــيم روتنشـــتاين William Rothenstein ، الـذي ولـد سـنة ١٨٧٣ وعـين فـي سـنة ١٩٢٠ مديرا للكلية الملكية للفنون في سوث كنسنجان ؛ عمد إلى الفن الإيراني فاستوحاه بعض الأساليب الفنية التي أكسبت صوره نضارة ظاهرة .

أما المصور الجزائري المعاصر، محمد راسم ، فقد أفلح في أن ينسج في صوره على منوال الصور الإيرانية في المخطوطات النفيسة . ومع أن له دراية واسعة التصوير الغربي ، فقد اختار أن يتبع الأساليب الفنية الإيرانية، وأن يكون فتنه زخرفيا قبل كل شيء، وإلا يستخدم الظل والضوء على الطريقة الغربية إلا يقدر ، وقد أصاب في ذلك كله نجاحا كبيرا، حتى قال الأستاذ جورج مارسيه Martis ، في خطبته بمعرض الفنون الوطنية بالجزائر (٥ مارس سنة ١٩٣٧) إن نهضة عظيمة أحيت أن التصوير الإسلامي بفضل هذا الفنان ومن تأثروا به من تلاميذه والمعجبين بأسلوبه الفني.

والواقع أن جل النزعات الحديثة في الفن ببدو فيها رجوع إلى بعض مبادئ الفن الإيراني ب؛ ولكننا لا نزعم أن كثيرين من الفنانين المحدثين قد تأثروا بالفن الإيراني، و إنما الحق أن بعدهم عن الأصول الفنية الكلاسيكية يكسب آثاره الفنية طابعا شرقيا إلى حد ما، وحسبما أنهم لا يعنون الآن بأن تكون الصورة مثالا صادقا للطبيعة المنقولة عنها، بل يقنعون بالفكرة والمنظر العام وشيء من الشبه بين « الأصل » والصورة .

وصفوة القول أن إيران أتيح لها ، بفضل موقعها الجغرافي ، أن تكون حلقة الاتصال بين المدنيات الشرقية القديمة والمدنيات الغربية، فكان لها في تاريخ العمارة شأن عظيم ، وتسربت أساليبها الفنية إلى الشرق الأقصى والى وسط أوربا وجنوبها والى البلاد الشمالية المحيطة بحر البلطيق، وذلك بفضل التجارة في وسط آسيا والمحيط الهندي والبحر المتوسط وطرق التجارة من الروسيا إلى البلاد السكندنافية، فضلا عن الهدايا التي كان الملوك والأمراء يعنون بتبادلها فخرا بصناعات بلادهم وإبقاء العلاقات الودية بينهم.

خاتمة

رأينا في الصفحات السابقة كيف تطوّر الفن الإيراني في الإسلام وأمنا، في شيء من الاختصار، بالميادين المختلفة التي أظهر فيها الإيرانيون عبقريتهم الفنية ، ونود الآن أن نختتم حديثنا بملحمة عامة عن مميزات هذا الفن .

ولعل أول ما يلفت النظر في العمائر والتحف الفنية الإيرانية ما فيها من عظمة والفخامة ، ولكنها عظمة ممتازة، ومشربة بالدقة وحسن الذوق والبراعة والتوفيق في الاختيار ؛ فإن الشعب الإيراني شعب ذو مزاج رقيق في فنه وأدبه وحياته الاجتماعية ، والذين يفهمون مقام قصائد حافظ ورباعيات الخيام وقصص سعدي في الأدب العالمي يمكنهم أن يعرفوا مكانة الفن الإيراني بين سائر الفنون ، وأن يدركوا ما يمتاز به من أرستقراطية ، قوامها الرقة والإبداع والإتقان .

وفضلاً عن ذلك فالإيرانيون شعب فنان ذو غريزة زخرفية قوية ؛ ولذا يكاد الفن يشمل كل ما يستخدمه الإيراني في حياته ، بل إن الصانع العادي لا يقع في منتجاته بنصيب قليل من جمال الفن ورونقه .

والإيرانيون يحبون الزهور والحدائق ، ولا يعملون الحديث عنها في أدبهم وشعرهم ؛ وهم بعد ذلك يتخذونها عنصرا أساسيا من عناصر الزخرفة عندهم .

والفنون الإيرانية في الإسلام أكثر الطرز الاسلامية تماسكا ووحدة، وحسبك أن توازن بين الطرز الفنية في مصر: الطولوني والفاطمي والمملوكي، لتدرك أن الفرق بين كل منها وادي بيلية أكبر من الفرق بين الطراز السلجوقي والطراز الإيراني التتري والطراز الصفوي .

أجل، إن البناء أو التحفة المصرية الإسلامية لها ذاتيتها في كل العصور وإننا نستطيع أن ندرك لأول وهلة أن القطعة الفنية من منتجات مصر ؛ ولكنا نشعر أن العمائر أو التحف الإيرانية أشد وحدة، وأن غير الأخصائين ، إذا نسبوها إلى طراز آخر، فانما ينسبونها إلى طراز متأثر بالفن الإيراني كل التأثر بالطراز العثماني أو الطراز الهندى .

وقصارى القول أن الطرز الفنية الإيرانية عظيمة التماسك ووافرة الاستقلال عن غيرها من الطرز الاسلامية التي لم تتأثر بالأساليب الفنية الإيرانية ، بيد أن الطرز الاسلامية جميعها، في إيران وفي مصر وفي سائر الأقطار الإسلامية، مشتركة في صفات عدة هي التي تكسبها الطابع الإسلامي .

فالفن الإسلامي عامة فن غير شخصي . والفنان المسلم في إيران ومصر وإفريقية والأندلس والشام وتركيا لا يعمل على أن يعبر عن الطبيعة أو عن الحقيقة أو عن شعوره تعبيرا خاصا ميزه عن غيره من الفنانين ، ولا يثبت وجوده باتخاذه طريقا خاصا وأسلوبا معينا ينم عنه ، وإنما نراه في أكثر الفنية الموروثة . والفنان الماهر يفوق غيره في إتقان الرسم أو الزخرفة ، ولكنه قل أن يبتدع شيئا جديدا . ولعل هذا أكبر سبب في أن أكثر التحف الاسلامية مجهولة الصانع، ونحن حين تعجب هذه التحف قل أن تفكر في صانعها، لأنها جزء من كل : هو الطراز الذي تنسب اليه ؛ ولأننا تستطيع أن نعرف البلد الذي صنعت فيه والعصر الذي توجع اليه، ولكن صانعها لم يترك لنا من شخصيته ما يساعد على تسجيل اسمه لنا ، وما يبعث فينا الشوق إلى معرفته . أجل، إن هناك حالات شاذة ؛ ولكنها تثبت القاعدة كما يقولون ، والفنان إذن وسيلة وأداة ؛ ومنتجاته لا تدل عليه ؛ ولذا لم يكتب المسلمون في تاريخ حياة الفنانين حتى أننا إذا عثرنا على اسم فنان لم تجد عنه في كتب التاريخ والأدب ما يمكننا أن نتبين منه بيئته والعوامل التي أثرت في فنه . والحق أن البون شاسع بين حال الفنانين في تاريخ الغرب ونصيبهم في الشرق الإسلامي . فاللغات الاغريقية واللاتينية ثم اللغات الأوربية غنية بما فيها من مؤلفات في تاريخ الفنانين ودرس البيئة التي عاشوا فيها والعوامل المختلفة التي أثرت في فنونهم . بل إن بعض مؤرخي الفنون يكرسون حياتهم العلمية لدرس فنان من الفنانين و إماطة اللثام عن كل

دقيقة صغيرة في حياته وفي آثاره الفنية . أما في الإسلام عامة فان نصيب الفنان من العناية كان ضعيفا هينا .

والواقع أن الفنانين في الإسلام لم يفتنوا بمنتجاتهم من ناحية الجيدة والابداع ، فكانوا في معظم الأحيان لا يكتبون على تلك التحف أسماءهم ، ولم يشعروا بلزوم ذلك ولم يفكروا فيها كأنهم كانوا يعلمون أنهم في الغالب صناع وليسوا فنانين.

ولا ريب في أن هذه الصفة من صفات الفنون الإسلامية غير واضحة الكثيرين من المشتغلين بالفنون ، وحسبك أن أحد الزملاء كتب العبارة الآتية في مقال عن « بدائع الفن الإيراني» :

« وظاهرة من أهم ظواهر الفن الايراني وحدة معاليه في جميع نواحي الفنون وفي جميع عصوره التاريخية ، فالفنون الإيرانية مجموعة لها شخصية متحدة تتلاشي من ورائها شخصية الفنان . وإذا كنا لا تعرف الا القليلين من رجال الفن الإيراني، فذلك لأنهم كانوا يدمجون شخصيتهم في شخصية قومية أعلى، وكانوا يعتقدون أنهم إنما يعملون لمجد خالد لا لمنفعة شخصية ».

وفي رأينا أن الزميل الفاضل لم يكن موفقا كل التوفيق في الجزء الأخير من هذه العبارة؛ لأن الواقع أن قلة الإمضاءات في الفنون

الإسلامية وندرة البيانات عن الفنانين ترجعان إلى طبيعة الفن الإسلامي في قلة الإبداع والابتكار ، وفي اتباع الفنانين مجموعة من الأساليب الفنية الموروثة ، كما ترجعان إلى أرستقراطية الفنون الإسلامية والي أن الأمير أو الثري الذي يشيد له البناء أو تصنع له التحفة الفنية يأبى أن يسود اسم المهندس أو الفنان، ويحرص على أن يكون الفضل كل الفضل لشخصه بوصفه المنفق على تشييد البناء أو صاحب التحفة[١]

ولكن لا يفوتنا أن نذكر أن الطرز الايرانية هي أحفل الطرز الإسلامية بالحالات الشاذة عن القاعدة التي شرحناها في السطور السابقة. وذلك لأن الطرز الفنية الإيرانية كانت أكثر فهما الحياة من سائر الطرز الإسلامية ، ويرجع ذلك إلى أن الفنانين الإيرانيين لم يكترثوا بتحريم تصوير الكائنات الحية أو تجسيمها، فاتسع الأفق الفني عندهم، وأقبلوا على توضيح المخطوطات بالصور، وعلى إنتاج التحف البديعة، وأصاب بعضهم في هذا السبيل توفيقا حق له أن يفخر به وأن يسجله لنفسه، أو ظن خط أنه أصاب ذلك التوفيق، فسجله بدون أن يستحقه..

وكان الإيرانيون، كسائر الشعوب الإسلامية، يكرهون الفراغ في زخارفهم ويميلون إلى تغطية كل المساحات المراد تزيينها، فلا يتركون من سطحها شيئا بدون زخارف ، ولكنهم لم يبالغوا في ذلك كل المبالغة، بل

---

(١) راجع مقالنا عن ((إمضاءات الفنانين في الاسلام)) مجلة (الثقافة، العدد ٤٠ ، القاهرة في ٣ *اكتوبر سنة١٩٣٩*

لقد أدركوا أحيانا – ولاسيما في زخرفة الخزف – ما يمكن أن يفيدوه من ترك بعض الفراغ بين العناصر الزخرفية المختلفة .

وثمة ميزة أخرى للطرز الإيرانية في الإسلام ، وهي أنها أكثر الطرز الإسلامية اتصالا بالتاريخ القومي في الأقاليم التي قامت فيها ؛ فقد عمد الايرانيون إلى تاريخهم الوطني ، واتخذوا منه موضوعات عديدة للتصوير والزخرفة، ورسموا قصصة في الخزف وفي الصور التي زينوا بها المخطوطات وغير ذلك .

ولعل السبب في ذلك أنهم الأمة الوحيدة التي لم يقطع الاسلام صلتها بتاريخها القديم، بعد أن فتحها العرب وأصبحت جزءا من امبراطوريتهم ..

وحسبك أن تمعن النظر في الطرز الفنية التي قامت في مصر: الطولوني والفاطمي والمملوكي، وأنك لن ترى فيها كبير صلة بالعصر الفرعوني أو العصر الاغريق بالروماني أو العصر القبطي ، من عصور التاريخ المصري ، ولا غرابة فإن المصريين فقدوا بعد الفتح العربي لغتهم وأدبهم القديم، بينما إيران صمدت للعنصر العربي طويلا ولم تفقد لغتها القديمة ، و إن كتبتها بالحروف العربية و استعارت لها من اللغة العربية آلاف المفردات والتراكيب . وفي القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي) قامت نهضة قوية في إيران، وذاع استخدام اللغة الفارسية في

الأدب من جديد، وزاد اعتزاز الايرانيين بتاريخهم الوطني القديم، وبعبقريتهم الفنية التي ورثوها عن أسلافهم الساسانيين . وكان بعد ذلك

كتابهم العظيم «الشاهنامه» سجلا التاريخ بلادهم وما ألم بها من الأحداث الخرافية والواقعية ، فضلا عن مدير أبطالهم المشبعة بطرائف الأخبار وقصص الحب والبطولة . وكان لهذا كله أكبر أثر في فنونهم وفي الموضوعات التي أقبلوا على تصويرها أو اتخذوها عناصر زخرفية .

وحسبك دليلا على خلود الثقافة الإيرانية في تاريخ إيران، على الرغم من التقلبات السياسية، أن هذه الملحمة الإيرانية الوطنية تنظمها الفردوسي برعاية محمود الغزنوي الذي كان تركي الأصل والذي عنى برعاية الثقافة الإيرانية الإسلامية وعاش في بلاطه بعض ذوي الشأن الخطير من شعراء إيران.

بل إن الثقافة الايرانية كانت حينا من الزمن من ألزم الأشياء لطبقات العالية في الشرق الإسلامي ، وذلك بعد أن زادت مكانة اللغة الفارسية حتى صارت تعنى بدراستها الطبقة المثقفة في الولايات التركية منذ القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي). وقد ظلت الفارسية ذائعة في بلاد الهند حتى القرن الماضي (التاسع عشر الميلادي) ، ولا يزال لها في تلك البلاد شأن غير السير .

وما تمتاز به التحف الإيرانية على غيرها من التحف الغربية ومنتجات الشرق الاقصى أن في أشكال التحف الإيرانية شيئا من الحرية والحياة والبعد عن الدقة والكمال الآليين . وحسبك أن توازن بينها وبين الأواني الاغريقية مثلا لتبين في هذه شيئا من الجمود والشدة والحفاف، ربما كان أساسه التزام أشكال معينة وأداءها بدقة تذكر بالآلات التي تنتج آلاف القطع المتماثلة والتي لا تميز إحداها عن الأخرى .

وإذا جاز لنا أن نتكلم عن وحدة فنية عامة في إقليم من الأقاليم التي ساد فيها الاسلام ، فان هذا الإقليم هو إيران، لأن الفن الإيراني في الإسلام

– ولا سيما الفنون الزخرفية أو الفرعية – يمكن اعتباره متصلا إلى حد كبير بالفن الإيراني القديم ، فالعبقرية الفنية قديمة في الشعب الإيراني ، وكانت تتكيف بأهواء الأمارات الحاكمة في البلاد، بدون أن تفقد طابعها الوطني كله ،

حتى أصبحت الطرز الإيرانية في الإسلام أغنى الطرز الفنية الإسلامية بآثار الفنون التي كانت سائدة في البلاد قبل الاسلام ، حقا إن الطراز الهندي الاسلامي يصدق عليه هذا القول أيضا ؛ ولكن علينا أن نذكر أنه قام على أكتاف الإيرانين وأنه تأثر بهم تأثرا كبيرا ، حتى أن بعض الباحثين لا يعتبرونه طرازا فنيا قائما بذاته.

ولا يجدر بنا أن ننسى ما في التحف الفنية الإيرانية من نضارة تكسبها شباب دائما ، وتبعد عنها في أكثر الأحيان ذلك الوقار والخفاء و الهيبة التي تحيط بالتحفة الفنية فتطبعها بطابع آخر. وحسبك أن تنظر إلى صورة إيرانية ثم إلى لوحة فنية غربية من العصر نفسه، لترى أن شعورك في الحالتين لا يكون واحدا ، فللصورة الإيرانية سحرها الخاص، وخيالها الواسع، وثروتها الزخرفية ، وألحانها المتكررة ، كالموسيقى الشرقية ، وفي اللوحة الغربية ألوانها المملوءة بالمعاني، وتكوينها الباعث على التفكير، ومغزاها في بيان نعيم الحياة أو آلامها. وقصارى القول أن اللوحة الفنية الأوربية أكثر نضوجا، وأنفذ إلى أعماق الحقيقة، وأقدر على بيان الجمال الروحي في الحياة والطبيعة وعلى تصوير التضحيات البشرية في الدين والوطنية والمثل العليا .

وإننا لا نلمس هذه النضارة والشباب الفني في الصور الايرانية فحسب؛ بل نراها في الخزف وألواح القاشاني والمنسوجات ؛ حتى العمائر الإيرانية ، لا نجد فيها كل الوقار والجفاف والهيبية التي نراها في العمائر الإسلامية في سائر الأقطار الإسلامية .

ولا ريب في أن هذه الميرة ، كأكثر المميزات الأخرى في الفن الايراني، ترجع لدرجة كبيرة إلى طبيعة إيران ومناخها وشمسها و بيئة الفنانين فيها . وقد اختلفت الآراء في تحديد ما كان لهذه العناصر من التأثير في الفن الايراني ، فبالغ بعض الكتاب في مقدار هذا التأثير، كما

بالغ تين في كتابه « فلسفة الفن » ومارش فلبس في كتابه ((الفن والبيئة)) في تقدير تأثيرها على الفنون عامة، ورأى آخرون أن تأثير تلك العناصر لا يمكن إهماله ؛ ولكن يجب الحذر من المبالغة في تقدير شأنه.

بيد أننا نستطيع أن تنسب إلى الموقع الجغرافي كثيرا من طبيعة الفن الإيراني ؛ فان إيران تقع في وسط المدنيات العظيمة في العصور القديمة و الوسيطة ، وكان اتصالها عظيما بالبلاد التي قامت فيها تلك المدنيات فتأثرت بها وأثرت فيها . وقد عاب بعضهم على الفنون الإيرانية أنها أخذت أصولها عن بلاد السومريين والبابليين والحيثيين والأشوريين والمصريين القدماء والاغريق والرومان والبيزنطيين ، ولكن الواقع أن هذه سنة الفنون

كلها، وأن الفنون كما تأخذ تعطى ، وأن الفن الإيراني القديم أعطى الطرز الإسلامية جزءا كبيرا من عناصرها الأولى كما أعطاها الفن البيزنطي جزء آخر.

ومما يخالف روح البحث العلمي الصحيح أن بعض الباحثين الذين يريدون أن يزجوا بالقومية في كل شيء يزعمون أن الفن الإسلامي أصيل لم يتأثر بغيره، وإنما أثر في فنون الأمم الأخرى[1]. وهذا غير

(1) انظر عدد ٧١ و ٧٣ من مجلة هدى الإسلام (القاهرة في ٢٧ مارس و ١ أبريل سه ١٩٣٩) ص ٢٤ - ٣٩

صحيح؛ لأن الفن الاسلامي تأثر في إيران وفي مصر وفي غيرها من الأقطار الإسلامية بالأساليب الفنية القديمة التي كانت قائمة في تلك البلاد، ثم أتيح له أن يؤثر في غيره من الفنون، ولا سيما بوساطة المدنية الإسلامية في الأندلس وجزيرة صقلية وبوساطة الحروب الصليبية ثم بوساطة اتصال البلاطين العثماني والإيراني بالبلاد الغربية

وقد كان من حسن حظ إيران أن الذين فتحوها من عرب و تر وأفغان كانوا أقل منها في المدنية وأفقر في الأساليب الفنية ، فلم يأتوا بشيء يطغى على العبقرية الفنية الإيرانية طغيانا تاما . والأم التي كانت لها أساليب فنية زاهرة ، كالإغريق أو الصين أو الهند لم يقدر لها أن تغلب إيران على أمرها . ولذا بقيت السيادة الفنية في الفنون الإيرانية لإيران نفسها، وأخذت إيران عن تلك الأمم كثيرا من الأساليب ؛ ولكنها طبعتها بعد ذلك بالطابع الاسلامي القوى ؛ وظلت العبقرية الفنية الإيرانية قوية وغالبة في كل مراحل التاريخ الفني الإيراني .

وهناك ميزة عامة في الفنون الإسلامية ، ولكنها أظهر ما تكون في الطرز الإيرانية . ونقصد طموح الصانع أو الفنان الى الكمال الفني ، وقدرته على الصبر واستهانته بالوقت في هذا السبيل، وحسبك أن تفكر في النقوش الدقيقة على التحف ، وفي صور المخطوطات ، وفي عقد السجاجيد، لتدرك الوقت والصبر اللازمين لها. والواقع أن هذا طبيعي ولازم إلى حد كبير في الفنون الإسلامية ، وهي كما نعرف فنون زخرفية

قبل كل شيء ، والمعيار الأساسي في الحكم على منتجاتها هو النظر دون الفكر، فضلا عن أن هذه الفنون لا تستخدم من الموضوعات ما يثير الشهور، أو يؤدي إلى التأثير العميق؛ فليس غريبا أن تكسب في ميدان الزخرفة ما فقدته في ميدان الشعور والتأليف الفني والأمراء . ولعل هذا من أعظم أسباب ازدهر الطرز الفنية الإيرانية، لأن المصور الذي يقضي السنين في تزيين محطوط واحد، وصانع السجادة التي يلزمها العدد الوافر من العمال والمقادير الكبيرة من الحرير والصوف وربما الذهب والفضة ، والفنان الذي يشتغل الأشهر الطوال في إنتاج تحفة أو إتمام زخرفة.

كل هؤلاء كانوا يحتاجون إلى من يقوم بأودهم، و يحجزهم عن هذه الأعمال خير الجزاء . وكان السلاطين والأمراء هم الذين يفعلون ذلك ، ولا عجب فان الفنون الإسلامية عامة فنون ملكية إلى حد كبير، والأمير وحاشيته هم الدعامة التي يقوم عليها الفن ، و يعتمد عليها أهله ، أما رجال الدين في الاسلام فلم يشملوا الفنانين برعايتهم كما فعلت الكنيسة المسيحية في الغرب . وصفوة القول أن أكثر الملوك والحكام في إيران كانوا يقدرون رجال الفن وينفقون الأموال الطائلة في تشجيعهم والانتفاع بجهودهم وتيسير سبل العمل لهم.

وحسبنا أن تعرض بعض الأسماء في تاريخ إيران لنرى العلاقة الوثيقة بين الحكام و بين الانتاج الفني؛ فعلى يد الأمراء السلاجقة قامت

العمائر ذات القباب والأقبية، وشيد غازان خان (٦٩٤- ٧٠٢ هـ : ١٢٩٥- ١٣٠٤م) الجامع الأزرق في تبريز؛ بينما ترجع بعض أجزاء المسجد الجامع في إصفهان إلى عصر الجايتو محمد خدابنده (٧٠٣- ٧١٧ هـ : ١٣٠٤- ١٣١٣م) الذي شيد جامع قرامين والضريح الفحم في سلطانية، وبنى جامع جوهر شاد على د شاه رخ ، الذي أسس في هراة مجمعا لفن الكتاب ، فأصبحت هذه المدينة في عصره مركزا كبيرا لصناعة التصوير؛ وأسس ابنه بايسنقر مكتبة أخرى ومجمعا للفنون جمع فيه الخطاطين والمذهبين والمجلدين والمصورين .

وكان الشاه اسماعيل الصفوي يقدر المصور بهزاد بنصف مملكته؛ وقد جاء في بعض المصادر التاريخية أن هذا الشاه اشتد حزمه حين نشبت الحرب بين الترك والإيرانين سنة ٩٢٠ هـ (١٥١٤م)، وخشي أن يقع بهزاد والخطاط المشهور شاه محمود النيسابوري في يد أعدائه، فأخفاهما في قبو وتم النصر للترك، فدخلوا تبريز ثم رحلوا عنها، ولما عاد الشاه إسما عيل كان أول ما عنى به أن يطمئن على بهزاد وزميله، وأن يستوثق من بقائهما في خدمته . وكذلك كان الشاه طهماسب مصورا ماهرا وراعيا للفن والفنانين . والشاه عباس الأكبر يرجع إليه الفضل في تجميل إصفهان وجعلها مركزا عظيم الشان للعلوم والفنون.

وأما صاحب الجلالة الشاه رضا، امبراطور إيران الحالي فيعير الفنون قسطا وافرا من رعايته ويشملها بنصيب عظيم من عنايته، وقد تم

بفضله ترميم كثير من العمائر، وانقضى عهد تم عرب التحف الإيرانية الجميلة إلى البلاد الأجنبية ، وعاد إلى الفنون والصناعات الدقيقة الازدهار الذي عرفته في العصور الذهبية من تاريخ إيران . فضلا عما عنيت به حكومة جلالته من تنظيم المتاحف وتشجيع رجال الفن .

المراجع

(١) ابن بطوطة : تحفة الأنظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار (طبعه و ترجمه إلى الفرنسية سانجنتي وديفر برى ، باريس سنة ١٨٠٣).

(٢) ابن النديم : الفهرست (طبعة مصر سنة ١٣٤٨د).

(٣) أحمد زكي بك : الأبسطة والسجاجيد (ص ٥٣ – ٩٠ في العدد الخاص الذي أصدرته مجلة « الثقافة » عن إيران في ١٤ مارس سنة ١٩٣٩).

(٤) الأصطخري : مسالك الممالك (طبعة دي جوبه في المكتبة الجغرافية العربية)

(٥) زكي محمد حسن : التصوير في الإسلام عند الفرس (من مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة سنة ١٩٣٩).

(٦) الفن الإسلامي في مصر (من مطبوعات دار الآثار العربية . القاهرة سنة ١٩٣٥)

(٧) كنوز الفاطميين (من مطبوعات دار الآثار العربية – القاهرة سنة ١٩٣٧).

(٨) في الفنون الإسلامية (من مطبوعات اتحاد أساتذة الرسم. القاهرة سنة ١٩٣٨) (٨)

(٩) زكى محمد حسن : التصوير وأعلام المصورين في الاسلام (ص ١ – ٢٨) في كتاب « نواحٍ مجيدة من الثقافة الإسلامية تأليف عبد

الوهاب عن أم وزكي محمد حسن و إسماعيل مظهر وقدرى حافظ طوقان واسما عيل أحمد أدهم ، هدية المقتطف السنوية سنة ١٩٣٨).
(١٠) إيران، مفاخر فنونها (مبحث ملحق بعدد شهر يونية سنة ١٩٣٨ من مجلة المقتطف) .
(١١) تراث الاسلام . الجزء الثاني، في الفنون الفرعية ، ترجمه إلى العربية وشرحه الدكتور زكى محمد حسن (مطبوعات لجنة الجامعيين لنشر العلم، في بلجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٦) .
(١٢) شاهين مكاريوس : تاريخ إيران (مطبعة المقتطف بمصر سنة ١٨٩٨) .
(١٣) عبد الوهاب عزام : الصلات بين العرب والفرس وآدابهما في الجاهلية والاسلام (ص ١٣٠ - ١٦٤ في كتاب ((نواح مجيدة من الثقافة الإسلامية . هدية المقتطف سنة ١٩٣٨) .
ـــــــ: انظر الفردوس .
(١٤) على بك بهجت : فهرست مقتنيات دار الآثار العربية تأليف هرتز بك وتعريب على بك بهجت المطبعة الأميرية مصر سنة ١٣٢٧هـ).
(١٥) الفردوسي : الشاهنامه (نظمها بالفارسية أبو القاسم الفردوسي وترجمها نثرا الفتح بن على البنداري وفاربها بالأصل الفارسي وأكمل ترجمتها في مواضع وصححها وعلق عليها وقدم لها الدكتور عبد الوهاب عزام. من مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٢)،
(١٦) محمد عوض محمد : إيران (ص و - ١٢ في العدد الخاص الذي أصدرته مجلة الثقافة عن إيران في ١٤ مارس سنة ١٩٣٩) .

(١٧) محمد كرد على: الاسلام والحضارة العربية. حزان (من مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة سنة ١٩٣٦

(١٨) المسعودى : مروج الذهب (طبع مصر سنة ١٣٨٩ هـ) .

(١٩) المكتبة الجغرافية العربية (B. G. A) : سلسلة من كتب الجغرافيا العربية نشرها دى جو يه وفريق من المستشرقين في المدن من سنة ١٨٧٠ إلى سنة ١٨٩٤ . وتشتمل على الكتب الآتية :

(٢٠) (١)مسالك الممالك الاصطخرى .

(٢١) (٢) المسالك والممالك لابن حوقل .

(٢٢) (٣) أحسن التقاسيم للمقدسي .

(٢٣) (٤) فهارس وشروح و حواشي الاجزاء الثلاثة الأولى .

(٢٤) (٥) البلدان لابن الفقيه .

(٢٥) (٦) المسالك والممالك لأبن خردادبة .

(٢٦) (٧) الأعلاق النفيسة لابن رسته وكتاب البلدان ليعقوبي .

(٨) التنبيه والاشراف السعودي .

(٢٧) ميرزا حبيب : خط و خطاطان (استانبول سنة ١٣٠٩ هـ) .

(٢٨) ياقوت الحموي : معجم البلدان (طبعة وستنفلد في ليبزج).

Aga Oglu, Mehmet : Persain bookbindings of the fifteenth century, University of Michigan Publication. Ann Arbor, ١٩٣٥.

(٢٩)

—— : The Landscape miniatures of an anthology of ١٣٨٩ (in Ars Islamica, III, ١٩٣٨)

(٣٠)

D' Allemagne, R. : Du khorassan au Pays des Bakhtiaris. Paris, ١٩١١ .

(٣١)

Arne, T. J. : The Swedish Archaeological Expedition to Iran ١٩٣٢ – ١٩٣٣ (in Acta Archaeological, Vl, fasc.

١-٢, pp. ١-٤٨) .

(٣٢)

ARNOLD, Thomas W. : Paining in Islam . Oxford, ١٩٢٨. (٣٣)

—— : The Survival of Sasanian Motifs in Persain Paining. (in Studien Zur Kunst des Osten, J. Strzygowski gewid-met , Wien ١٩٢٣, S. ٩٥ – ٩٧)

(٣٤)

—— : Survivais of Sasanain and Manichaean Art in Persain Painting Newcastle-upon Tyne , ١٩٢٤.

(٣٥)

—— : Bihzad and his Painings in the Zafar-Namah M S. London, ١٩٣٠ .

(٣٦)

ARNOLD, TH, and Grohmann, A. : the Islam Book. London ١٩٢٩.

(٣٧)

ARNOLD, TH, & R. A. Nicholson: A Volume of Oriental Studies presented to Edward Browne . Cambridge ١٩٢٢ .

(٣٨)

Athar-E Iran, Annals du Service Archeologique de l'Iran (depuis ١٩٣٦) .

(٣٩)

Bahrami, M : Recherches sur les carreaux de revetment lustre dans la ceramique persane du XIIIe au XVe siècle . Paris . ١٩٣٧ .

(٤٠)

Barbier de Meynard : Dictionnaire geographique de la Perse .Parise . ١٨٦١ .

(٤١)

BINYON, L.: Asiatic Art in the British Museum (Ars Asiatica, t. Vl, Paris ١٩٢٥) .

(٤٢)

BINYON, L.: The Poemes oF Nizami. London. ١٩٢٨.

(٤٣)

BINYON, L. Wilkinson & GRAY: Persian Miniature Painting, Oxford, ١٩٣٣.

(٤٤)

Blochet, E. : Les Peintures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale Paris. ١٩١٤-٢٠.

(٤٥)

—— : les Enluminures des manuscrits orientaux, turcs, Arabes, persans de la Bibliothèque Nationale Paris. ١٩٢٦.

(٤٦)

—— : Musulman Painting. Translated from the French by Cicely Binyon. London. ١٩٢٧.

(٤٧)

BODE, W. & KUHNEL, E.: Antique Rugs from the Near East. New York, ١٩٢٢.

(٤٨)

BRECK, J. AND F. MORRIS: The James F. Ballard collection of Oriental rugs. New York ١٩٢٣.

(٤٩)

BRITTON, NANCY PENCE: A Study of Some Early Islamic Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston, ١٩٣٨. (٥٠)

BBowNE, E, G: A Literary History of Persia .
(٥١)

Buckley, WILFRED: Two glass vessels from Persia (in Bur- Lington Magazine, vol. LXVII, August ١٩٢٥, pp. ٦٦-٧٧) (٥٢)

BULLETEN OF THE AMERCAN INSTITUTE FOR PERSAIN ART AND ARCHEOLOGY. New York . (٥٣)

Bulletin of the museum of Fine Arts. BOSTON.
(٥٤)

Burlington Magazine. London.
(٥٥)

Chardin, sir john: A new and accurate Description of persin and other eastern nations. London, ١٧٢٤ .
(٥٦)

—— : Travels in Persia, with on Introduction by Sir Percy Sykes. London, ١٩٢٧.
(٥٧)

CLAVIJO: Embassy to Tamerlane (éd. Guy Le Strange) London, ١٩٢٨
(٥٨)

COHN-WIENER, E: Die Ruinen der Seldschukenstadt von Merw und das Mausoleum

Sultan Sandschars (in Jahrbuch der Asiatischen Kunst II, ١٩٢٥, S. ١١٥-١٢٢). (٥٩)

—— : Turan, Berlin, ١٩٣٠.

(٦٠)

—— : Das Kunstgewerbe des Ostens, Berlin. ١٩٢٣.

(٦١)

COOMARASWADIIY, A. K.: Les Miniatures orientales de la col lection Goloubev au Museum of Fine Arts de Boston (Ars Asiatica, t. XIII, Paris ١٩٢٩)

(٦٢)

Cox, R.: Les Soieries d'art. Paris, ١٩١٤.

(٦٣)

CRESWELA, K. A. C.: The History and Evolution of the Dome in Persia *(Journal of the Royal Asiatic* Society, July ١٩١٤ p. ٦٨١-٧٠١).

(٦٤)

—— : Persian domes before ١٤٠٠ A. D. (in

Burlington Magazine ٢٦, ١٩١٤-١٥ pp. ١٤٦-١٥٥).

(٦٥)

Early Muslim Architecture, Oxford, ١٩٣٢.

(٦٦)

CHRISTENSEN, ARTHUR : L'Iran sous les Sassanides, Paris, ١٩٣٦,

(٦٧)

DEAN, BASHFORD : Handbook of Arms and Armor, European and Oriental. New York (Metropolitan Museum of Art). ١٩١٥.

(٦٨)

DENIKE, Boris : Quelques monuments de bois sculpté au Turkestan occidental (in Ars Islamica, vol II, pp. ٦٩-٨٣), (٦٩)

DENNISON Ross, E. (editor): Persian Art. Oxford, ١٩٣٠. (٧٠)

DIEZ, ERNST: Die Kunst der islamischen Volker. Berlin,١٩٢٢

(٧١)

— : Churasanische Baudenkmaler ١. Berlin, ١٩١٨.

(٧٢)

—— : Die Elemente der persischen Landschaftsmalerei. Wien, ١٩٢٢.

(٧٣)

DIEZ, ERNST: Persien. Islamische Baukunst in Churasan. Hagen i. W. ١٩٢٣.

(٧٤)

—— : Isfahan (in Zeitschrift fur bildende Kunst, ٢٦, ١٩١٥, s. ٩٠-١٠٤, ١١٣-١٢٨).

(٧٥)

—— : Stylistic analysis of Islamic art (in Ars Islamica, vol. III, No ٢, PP. ٢٠١-٢١٢).

(٧٦)

DILLEY, A. U. : Oriental Rugs and Carpets , London. ١٩٣١.

(٧٧)

—— : DIMAND, M. S. : A Handbook of Mohammedan decorative Arts. New York, ١٩٣٠.

(٧٨)

—— : Dated Specimens of Mohammedan Art in the Metro-politan Museum of Art. Part I (in Metropolitan Museum Studies, ١٩٢٨, Vol. I, part I, pp. ٩٩-١١٣.)

(٧٩)

—— : Dated Persian doors of the fifteenth century (in Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, Vol. XXXL, no. ٤, April ١٩٣٦).

(٨٠)

—— : Persian Velvets of the sixteenth Century (in Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, Vol.

XXII, ١٩٢٧, pp. ١٠٨-١١١.)

(٨١)

—— : Loan Exhibition of Persian rugs of the so-called Polish type, New York ,(The Metropolitan museum of Art) ١٩٣٠.

(٨٢)

Encyclopedia De L'ISLAM.

(٨٣)

ERDMANN, KURT: Orientteppich. Bilderhft der Islamichen Abteilung, Staatliche Museen in Berlin, Heft ٣) Berlin, ١٩٣٥.

(٨٤)

—— : Die sasanidischen Jagdschalen (in Jahrbuch d. Preuss. Kunstsammlungen, LVII, pp. ١٩٣-٢٣٢) .

(٨٥)

ETTINGHAUSEN, RICHARD: Important pieces of Persian pottery in London collections (in Ars Islamica, vol. II, pp. ٤٥-٦٤,٢١ figs).

(٨٦)

FALKE, OTTO VON: Kunstgeschichte der Seidenweberei. Berlin, ١٩١٣.

(٨٧)

FLEMMING, E. : Textile Kunst. Berlin, ١٩٢٣.

(٨٨)

FLETCHER, BAMISTER: A History of Architecture on the comparative method. London, ٧th ed. ١٩٢٤.

(٨٩)

Flury, S. : LA décor Epigraphique des monuments de Ghazna (in Syria, VI. ١٩٢٥).

(٩٠)

GABRIEL, ALBERT : Le Masdjid-I Djum'a D'Isfahan (in Ars Islamica, vol. II, I, pp. ٧-٤٤, ٣٤ figs.).

(٩١)

GABRIEL, ROUSSEAU: L'art decorative musulman. Paris, ١٩٣٤.

(٩٢)

GANZ, P. : L'Oeuvre d'un Amateur d'art. La Collection de Monseur F. Engel-Gros. ٢ vol. Geneva-Paris, ١٩٢٥.

(٩٣)

GAY, V.: Glossaire archeolohipue du Moyen-Age et de la Renaissance, II, Paris, ١٩٢٨.

(٩٤)

GLUCK, HEINRICH UND ERNST DIEZ: Die Kunst des Islam. Berlin. ١٩٢٥.

(٩٥)

GODARD. A: Les Monuments de Maragha (Publications da la Societe des Etudes Iraniennes, No ٩) Paris, ١٩٣٤. (٩٦)

GOTTLIB, T.: Kaiserlich-Konigliche Hofbibliothek, Bucheinbande ١٠٠ Tafeln mit Winleitung, Wien,

١٩١٠. (٩٧)

GRATZL, EMIL: Islamische Bucheinbande des ١٤.

Bis ١٩. Jahrhunderts. Leipzig ١٩٢٤.

(٩٨)

GRAY, B : Persian Painting. London, ١٩٣٠.

(٩٩)

GRAY, B : Die Kalila wa Dimna der Universitat Istanbul (in Pantheon, V. ١٩٣٣).

(١٠٠)

GRAY, G : A narrative of Italian travels in Persian (Trans). Hakluyt Society, ١٨٧٣.

(١٠١)

GROTE-HASENBALG, W.: Der Orientteppiche, seine Geschichte und seine Kultur. Berlin, ١٩٢٢.

(١٠٢)

GROUSSET, R.: Les civilisations de l'orient, t. I: L'Orient. Paris ١٩٢٩.

(١٠٣)

L'Iran extérieur : son art (Publications de la Societé des Etudes Iraniennes et de l'art persan. Paris ١٩٣٢),

(١٠٤)

—— : GUNTHER, R.T.: The astrolabes of the world. Oxford, ١٩٣٢.

(١٠٥)

HAKLUYT, R.: The principal navigations, voyages, traffiques and discoveries of the English nation, II. London - New York (Everyman), ١٩٢٦.

(١٠٦)

HAWLEY, W.A.: Oriental Rugs antique and modern. New York ١٩١٣.

(١٠٧)

HERBERT, TH.: Travels in Persia, ١٦٢٧-١٦٢٩, éd. Sir William Foster. London ١٩٢٨.

(١٠٨)

—— : HERZFELD, E.: Die Malereien von Samarra. Berlin ١٩٢٧.

(١٠٩)

—— : Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik. Berlin ١٩٢٣.

(١١٠)

—— : Archaeological History of Iran. London, ١٩٣٥

(١١١)

—— : Ara Tor von Asien. Berlin ١٩٢٠,

(١١٢)

HEYD, W.: Histoire du Commerce du Levant. ٢ vol.

Leipzig ١٩٢٣.

(١١٣)

HOBSON, R, L.: A Guide to the Islamic Pottery of the NearEast (British Museum) London, ١٩٣٢.

(١١٤)

L: The George Eumorfopoulos collection, Cotalogue.

(١١٥)

—— : HUART, CL. : Les calligraphes et les miniaturistes de l'orient musulman. Paris ١٩٠٨.

(١١٦)

ISLAM (der).

(١١٧)

JacOBY, A.: Eine Sammlung orientalischer Teppiche. Berlin, ١٩٢٣.

(١١٨)

KENDRICK, A. F. & ARNOLD, T. W.: Persian stuffs with figure subjects (Burlington Magazine. November ١٩٢٠ pp. ٢٣٧-٤٤).

(١١٩)

—— : KENDRICK : Guide to the Collection of Carpets (Victoria & Albert Museum, Department of Textiles) London, ١٩٢٠

(١٢٠)

—— : Notes on Carpet Knotting and Weaving (Victoria and Albert Museum, Department of Textiles).

(١٢١)

KOECHLIN, R.: Les céramiques musulmanes de Suse au Musée du Louvre, Paris, ١٩٢٨.

(١٢٢)

KOHLHAUSEN, H. : Islamische Kleinkunst (Museum fur Kunst und Gewerbe. Hamburg, ١٩٣٠).

(١٢٣)

KÖHNE, ERNEST : Die Islamische Kunst (in A. Springer: Handbuch der Kunstgeschichte, Band VI,

S. ٣٧٣-٥٨٤). Leipzig, ١٩٢٩.

(١٢٤)

—— : Islamische Kleinkunst. Berlin ١٩٢٥.

(١٢٥)

—— : Datierte persische Fayencen (in Jahrbuch der asiatischen Kunst. Band I, ١٩٢٤ S. ٤٢-٥٢).

(١٢٦)

—— : Miniaturmalerei im islamischen Orient, ٢٠ éd. Berlin ١٩٢٣.

(١٢٧)

—— : Meisterwerke der Archäologischen Museen in Istanbul, Band III. Die Sammlung Türkischer und Islamischer Kunst im Tschinili Köschk. Berlin und Leipzig, ١٩٣٨.

(١٢٨)

—— : Das Landschaftsbild in der islamischen Buchmalerei (in Die graph, Künste, Wien, ٥٠, ١٩٢٧, S. ١-٩).

(١٢٩)

—— : Datierte persische Fayencen (in Jahrbuch der asiatischen Kunst, Band I, ١٩٢٤ pp. ٤٢-٥٢).

(١٣٠)

—— : Sammlung Oskar Skaller, Berlin, Persische Keramik. vornehmlich ١٣-١٤. Jahr. Berlin ١٩٢٧.

(١٣١)

—— : Die Abbasidischen Lüsterfayencen, in Ars Islamica, (١٩٣٤) pp. ١٤٩-٥٩.

(١٣٢)

LAMM, C. J. Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten. Berlin, ١٩٣٠. (١٣٣)

—— : Glass from Iran in the National Museum, Stockholm. Uppsala ١٩٣٥.

(١٣٤)

—— : Cotton in Mediaeval Textiles of the Near East. Paris, ١٩٣٧.

(١٣٥)

—— : L. LANGLÈs (ed.) Voyages du Chevalier Chardin, Paris ١٨١١.

(١٣٦)

Le Coq, A. VON ; Bilderatias zur Kunst und Kulturgeschichte Mittel-Asiens, Berlin, ١٩٢٥

(١٣٧)

—: Die Buddhistische Spatantike in Mittelasien, II, Die manichaeischen Miniaturen, Berlin, ١٩٢٣.

(١٣٨)

LE STRANGE, G.: The Lands of the Eastern Caliphate, Cambridge, ١٩٣٠.

(١٣٩)

MIANKOWSKI, TADEUSZ : Influence of Islamic Art in Poland (in Ars Islamica, vol. II, pp. ٦٣-١١٧).

(١٤٠)

MARÇAIS, G.: L'art musulman (in Nouvelle Histoire Univer selle de l'Art, publiée sous la direction de Marcel Aubert. vol. II).

(١٤١)

Manuel d'Art Musulman, L'Architecture. Paris, ١٩٢٦.

(١٤٢)

—— : MARTEAU, G, & H, VEVER: Miniatures Persanes. Paris, ١٩١٣.

(١٤٣)

MARTIN, F, : The Miniature Painters of Persia, India and Turkey from the VIII to the XVIII century. London ١٩١٢.

(١٤٤)

—— : Figurale persische Stoffe aus dem Zeitraum ١٥٥٠-١٦٥٠. Stockholm, ١٨٩٩.

(١٤٥)

—— : Die Persische Prachtstoffe im Schlosse Rosenborg in Kopenhagen, Stockholm, ١٩٠١.

(١٤٦)

—— : MassIGNON, L.: Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam, in Syria, II (١٩٢١)

(١٤٧)

—— : MAYER, L. A.: Annual Bibliography of Islamic art and Archæology. Edited by L. A. Mayer. Vol. I, II & III. (for ١٩٣٥, ٣٦ & ٣٧).

(١٤٨)

MEZ, A.: Die Renaissance des Islams. Heidelberg, ١٩٢٢.

(١٤٩)

MrGEON, GASTON: Manuel d'art musulman; Arts plastiques et industriels. ٢ vol. ٢٨ éd. Paris, ١٩٢٧.

(١٥٠)

—— : L'Orient musulman. ٢ vol. (Documents d'Art, Musée du Louvre) Paris, ١٩٢٢.

(١٥١)

—— : Les Arts musulmans. (Bibliothèpue d'histoire de l'art.) Paris, ١٩٢٧.

(١٥٢)

—— : Exposition des arts musulmans au Musée des arts décoratifs. Paris, ١٩٢٢.

(١٥٣)

—— : Un tissu de soie persan du Xe siècle au Musée du Louvre (in Syria ٣, ١٩٢٢ p. ٤١-٣)

(١٥٤)

—— : Les Arts du tissu, Paris, ١٩٢٩.

(١٥٥)

MINER, D.: The Art of Persia and the Asiatic migrations (in *Handbook of the Collection, Walters Art Gallery, Baltimore,* Maryland, U. S. A., pp. ٤٢-٥٠).

(١٥٦)

MORGENSTERN, L.: L'exposition d'art iranien de ١٩٣٥ à Leningrad. (Revue des Arts Asiatiques, X, ١٩٣٦), (١٥٧)

Morrez : Arabic Palæography. Cairo, I.

(١٥٨)

MoUSA A, : Zur Gesehichte der islamischen Buchmalerei in Aegypten. Cairo, ١٩٣١.

(١٥٩)

MUMFORD, J. K.: The Yerkes Collection of Oriental carpets. London - Netou - York, ١٩١٠.

(١٦٠)

NA SIRI RHOSRAU: Relation du voyage de Nasiri Khassau, éd, et traduction de Ch. Chefer. Paris ١٨٨١.

(١٦١)

NEUGEBAUER, R. UND TROLL, S.: Handbuch der orientalischen Teppichkunde. Leipzig, ١٩٣٠.

(١٦٢)

PAUTY, E.: L'architecture dans les miniatures islamiques (in Bulletin de L'Institut d'Egypte, vol. XVII, fasc.١ pp. ٢٣-٦٨).

(١٦٣)

PKZARD, M. : La Céramique archaïque de l'Islam, Paris ١٩٢٠.

(١٦٤)

Pope, A. U.: A Survey of Persian Art. Arthur Upham Pope, editor aud Phyllis Arckerman, assistant editor. Oxford, ١٩٣٨.

(١٦٥)

—— : An Introduction to Persian Art, London, ١٩٣٠.

(١٦٦)

—— : The Spirit of Persian Art (in Studio, London, December, ١٩٣٠, pp. ٣-٢٤.

(١٦٧)

QAZWINI, M. ET L. BOURAT : Deux documents inédits relatifs à Behzad (in Révue de Monde Musulman, XXVII ١٩١٤).

(١٦٨)

RABINO, H. S.: Mazanderan and Asterabad, London, ١٩٢٨.

(١٦٩)

REATH, N. A. & SACHS, E. B.: Persian Textiles. Nezew Haven, ١٩٣٧.

(١٧٠)

RÉPERTOIRE CHRONELOGIQUE D'ÉPIGRAPHIE ARABE. Le Caire, depuis ١٩٣١.

(١٧١)

RÉVUE DES ARTS ASIATIQUES.

(١٧٢)

RIEFSTAHL, M.: Persian Islamic stucco sculptures (in The Art Bulletin, XIII (١٩٥١), pp. ٤٣٩ III ٤٦٣).

(١٧٣)

—— : The Parish-Watson collection of Mohammedan potteries, New York, ١٩٢٢.

(١٧٤)

RITTER, H., RUSKA, J., SARRE, F., WINDERLICII, R.: Orienta lische Steinbücher und Fayencetechnik. (Istanbuler Mitteilungen, herausgegeben von der Abteilung Istanbul des Archeologischen Institutes des Deutschen Reiches) Istanbul, ١٩٣٥.

(١٧٥)

RIVIÈRE, H. : La Céramique dans l'art musulman, Paris, ١٩١٤.

(١٧٦)

RODER, KURT: Zur Technik der persischen Fayence im ١٣ ١٤ Jahrundert. (in Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, N. F., Band ١٤ pp. ٢٢٥-٢٤٢).

(١٧٧)

—— : Uber glasierte Irdenware und chinesisches Porzellan in islamischen Ländern. (in Studien zur Geschichte und Kultur des Nahen und Fernen Ostens, Paul Kahle zum ٦٠. Geburtstag überreicht ...

herausgegeben von W. Heffening und W. Kirfel,
Leiden, pp. ١٣٣-١٤٤). (١٧٨)

SAKRISIAN, A.: La Miniature Persane du XIIe au XVIIe siecle. Paris ١٩٢٩.

(١٧٩)

—— : Les tapis de Perse à la lumière des arts du livre (in Artibus Asiae, vol. V, fasc. ١, pp. ٩-٢٢, Fasc. ٢-٤,

pp. ٢٢٣٢٣٥).

(١٨٠)

—— : SAKISLAN, A.: La reliure persane du XIVe au XVIIe siècle. (Actes du Congrés de l'Histoire de l'Art, París, ١٩٢١, ١).

(١٨١)

SALADIN, H.: Manuel d'Art musulman; L'Architecture. Paris, ١٩٠٧.

(١٨٢)

SALLES, G. ET BALLOT, M. J.: Les Collections de l'Orient Musulman (Musée du Louvre). Paris, ١٩٢٨.

(١٨٣)

SARRE, FRIEDRICH : Die Mohammedanische Baukunst in *Persien (in Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde,* Berlin–١٩١٩, Heft ٣-٤.).

(١٨٤)

—— : Ardabil. Grabmoschee des Schech Safi. Berlin, ١٩٢٤.

(١٨٥)

—— : Islamische Bucheinbände. Berlin ١٩٢٣.

(١٨٦)

—— : Denkmäler persischer Baukunst. ٢ vols. Berlin, ١٩١٠.

(١٨٧)

SARRE, F. & HERZFELD, E.: Archäologische Reise im Euphratund-Tigris-Gebiet. Berlin, ١٩١١.

(١٨٨)

—— : Erzeugnisse islamischer Kleinkunst, Il Seldschukische Kleinkunst. Leipzig, ١٩٠٩.

(١٨٩)

—— : Die Kunst des Alten Persien. Berlin, ١٩٢١

(١٩٠)

—— : Die Keramik von Samarra. Berlin, ١٩٢٥.

(١٩١)

SARRE, F, & MARTIN, F. R. (Editeurs): Die Ausstellung von Meisterwerken muhammadanischer

Kunst in München, ١٩١٠. ٣ vol. München, ١٩١٢.

(١٩٢)

SARRE, F. & MITTWOCH, E.: Zeichnungen von Riza Abbasi, München ١٩١٤.

(١٩٣)

SARRE, F. & TRENKWALD, H. : Old Oriental Carpets. ٢ vols. Vienna & London, ١٩٢٦-١٩٢٩.

(١٩٤)

SCHMIDT, HEINRICIT: Persische Seidenstoffe der Seldjukenzeit (in Ars Islamica, vol. II, no ١. pp. ٨٥-

٩٠). (١٩٥)

ScuULZ, PH, WALTER : Die persisch-islamische Miniaturmalerei ٢ Bände, Leipzig ١٩١٤.

(١٩٦)

Schwarz: Iran im Mittelalter. Leipzig, ١٩٢٦.

(١٩٧)

SIIRNOFF, V.: L'Argenterie orientale. St. Petersburg ١٩٠٩.

(١٩٨)

SMITH, MYRON B.: Material for a Corpus of early Iranian Islamic Architecture I. Masdjid-i Djum'a, Demawend, with "Note épigraphique par Jedda

Godard" (in Ars Islamica, vol. II, no. ٢, pp. ١٥٣-١٨٣).

(١٩٩)

STCHOUKINE, Ivan: Les Miniature Persanes, Musée National du Louvre, Paris ١٩٣٢.

(٢٠٠)

—— : Les manuscrits illustrés musulmans de la bibliothèque du Caire (in Gazette des Beaux-Arts, t. XIII, Mars ١٩٣٥, pp. ١٣٨-١٥٨).

(٢٠١)

—— : Notes sur des peintures persanes du sérail de Stanbul (*in Journal Asiatique*, t. CCXXI, pp. ١١٧-١٤٠). (٢٠٢)

STCHOURINE, IVAN: La Peinture iranienne sous les derniers Abbasides et les Il-khans. Bruges, ١٩٣٦.

(٢٠٣)

STRZYGOWSKI, JosEF: Die bildende Kunst des Ostens. Leipzig ١٩١٦.

(٢٠٤)

—— : Altai-Iran und Volkerwanderung. Leipzig, ١٩١٧

(٢٠٥)

—— : Asiens Bildende Kunst. Augsburg, ١٩٣٠.

(٢٠٦)

—— : Asiatische Miniaturmalesei (im Verein mit H. Glück, S. Kramrisch, E. Wellesz). Klagenfurt, ١٩٣٣.

(٢٠٧)

TAESCHNER, F. : Zur Ikonographie der persischen Bilderhand schriften (in Jahrbuch der asiatischen Kunst, II ١٩٢٥).

(٢٠٨)

TATTERSALL, C.E.C.: Fine Carpets in the Victoria and Albert Museum. London, ١٩٢٤.

(٢٠٩)

TAVERNIER, J.B.: The six travels of John Baptista Tavernier, London, ١٦٨٤.

(٢١٠)

—— : Voyages en Perse. Paris, ١٩٣٠.

(٢١١)

VICTORIA & ALBERT MUSEUM, DEPARTMENT OF TEXTILES: Brief guide to the Persian woven fabrics. London, ١٩٢٢.

(٢١٢)

—— : Brief guide to the Persian Embroideries, London, ١٩٢٩.

(٢١٣)

VIOLLET, HENRI ET S. FLURY: Un monument des premiers siècles de l'hégire en Perse (in Syria ٢, ١٩٢١ p. ٢٢٦-٣٤, ٣٠٥-١٦).

(٢١٤)

WALLIS, H.: Persian Ceramic Art belonging to Mr. F. Du Cane Godman. London, ١٨٩٤.

(٢١٥)

WIET, GASTON : L'Exposition persane de ١٩٣١. (Publications du Musée de l'Art Arabe du Caire) le Caire, ١٩٣١.

(٢١٦)

—— : L'Exposition d'art persan de Londres (in Syria, t. XIII, ١٩٣٣).

(٢١٧)

—— : Exposition d'art persan, le Caire, ١٩٣٥ (Societé des Amis de l'Art, ٢ vols. ٧٢ pl.).

(٢١٨)

Weigh. L`Epigraphie Arab de exposition d`art person du caire,(in memories presents `a L`instuit d`Egypte xxvi, le caire,١٩٣٥).

(٢١٩)

Zaky M. Hassan: les tulunides. Paris, ١٩٩٣.

(٢٢٠)

—— : Hunting as practiced in Arab countries of the middle Ages cairo, ١٩٣٧.

(٢٢١)

Zeller. R. : Oriantalische sammlung Henri Moser-charlot-tenfes. Die persischen Waffen (in Jahrbuch des Bernis-chen Museums in Bern, XV Jag. ١٩٣٥).

(٢٢٢)

Ziauddin, M. : Moslem calligraphy. Calcutta, ١٩٣٩.

(٢٢٣)

الكشاف

بكلى Wilfred Buckley

البندقية (وكاتدرائية سان مارك)

بنيون Laurence Binyon

بهاج ، الكوت تس comatose de Be Hague

بهرام جور

بهرام ميرزا

بهرامي

بهزاد

الهلوية (الأسرة)

بو برنسكي Bobrinsky

البوذية

بويه (بنو)

بيزنطة

بيزن

(ب)

بارافيتشيني Madame paravicini

باريس وطسن parish Watson

برس بوليس

بلز برى A. Pillsbury

بوب A.U.pope

بوذي Jean Pozzi

بوتيه Pottier

بولدي بدزولي poldi Pozzuoli

بولندة والأحزمة البولندية

بيترود لا فالي pietro Della valley

بير بنت مرجان Pierpont Morgan

التأثريون impressionists

تا فرنييه Tavernier

فهرس اللوحات

		١٠٠٦ م
٧	٨	قبر مؤمنة خاتون في نخجوان . مؤرخ سنة ٥٨٢ هـ – ١١٨٦ م
٨	٩	برج محمود بن سبكت يجين في غزته. مؤرخ سنة ٤٢١ هـ – ١٠٣٠ م .
٩	١٠	منارة في بسطام. مؤرخة ٥١٤ هـ – ١١٢٠ م .
٩	١١	منارة في سمنان من القرن ٥هـ–١١م.
١٠	١٢	قلعة بم .
١١	١٣	باب وإيوان في المسجد الجامع بأصفهان . من القرن ٨ – ١٠ هـ / ١٤ – ١٦ م .
١٢	١٤	قبر تيمور في سمرقند .من سنة ٨٠٨ هـ – ١٤٠٥ م
١٣	١٥	الركن الغربي والأيوان الشمالي الغربي من مسجد

		جوهر شاه بمدينة مشهد. مؤرخ سنة ٨٢١ هـ – ١٤١٨ م .
١٤	١٦	الأيوان الشمالي الشرقي في مسجد جوهر شاه بمدينة مشهد. مؤرخ سنة ٨٢١ هـ – ١٤١٨ م .
١٥	١٧	منظر تفصيلي في الأيوان الجنوبي الشرقي في مسجد جوهر شاه بمدينة مشهد.
١٦	١٨	منظر داخلي في المسجد الجامع بمدينة يزد. القرن ٩هـ – ١٥ م .
١٧	١٩	ردهة في المسجد الجامع بمدينة يزد. القرن ٩هـ – ١٥ م .
١٨	٢٠	قصر جهل سنون بأصفهان. من نهاية القرن العاشر الهجري(نهاية القرن السادس عشر الميلادي).
١٩	٢١	الباب الخارجي من مسجد الشاه بأصفهان. مؤرخ

		سنة ١٠٥٢ هـ – ١٦١٦ م .
٢٠	٢٢	باب داخلي في مسجد الشاه بأصفهان.
٢١	٢٣	منظر داخلي في مسجد الشاه بأصفهان.
٢٢	٢٤	ضريح قدم جاه بمدينة نيسابور. من القرن ١١هـ – ١٧ م .
٢٣	٢٥	قنطرة في أصفهان، من بداية القرن ١١هـ–١٧م.
٢٣	٢٦	قبة مدرسة ما در شاه بأصفهان. مؤرخة سنة ١١٢٦ هـ – ١٧١٤ م .
٢٤	٢٧	مدخل السوق في مدينة يزد. من بداية القرن الماضي.
٢٥	٢٨	تخطط ضريح الجايتو في مدينة سلطانية.
٢٦	٢٩	تخطيط مدرسة خر جرد.

٢٧	٣٠	تخطيط مسجد شاه بأصفهان.
٢٨	٣١	محراب من القاشاني ذي البريق المعدني والزخارف البارزة. أصله من جامع الميللي. قاشان. مؤرخ سنة ٦٢٣هـ-١٢٢٦م ؛ وعليه اسم صانعه الحسن بن عرب شاه. محفوظ في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين.
٢٩	٣٢	محراب من القاشاني ذى البريق المعدني من فرامين عليه إمضاء علي بن محمد ابن أبي طاهر ومؤرخ سنة ٦٦٣ – ١٢٦٤ م . في مجموعة كيفوريان
٣٠	٣٣	محراب من الفسيفساء الخزفية، في منتصف القرن ٨ هـ – ١٤ م في المتحف المتر بوليتان بنيويورك.
٣١	٣٤	فسيفساء خزفية كانت في خان قاه بمدينة أصفهان في مجموعة كيفوركبان.

٣١	٣٥	محراب من الفسيفساء الخزفية في مسجد الشيخ لطف الله بأصفهان. سنة ١٠٢٨ هـ – ١٦١٨ م
٣٣	٣٦	تربيعات قاشاني من قصر جهل سنون بأصفهان. في متحف فكتوريا وألبرت بلندن. من القرن ١١م – ١٧ م .
٣٤	٣٧	جزء من نقش حائطي في مجموعة هيرا مانك Heeramaneek من القرن ٦ هـ – ١٢م
٣٥	٣٨	الصفحة الأولى من مخطوط إيراني كتبه سلطان محمد نور في معرض فرير Freer Gallery. سنة ٩٢٩ هـ – ١٥٢٣ م .
٣٦	٣٩	صفحة من مخطوط المنظومات (الخمسة) للشاعر نظامي. كتب للشاه طهماسب ومحفوظ في المتحف البريطاني. بين عامي ٩٤٦ هـ ، ١٥٣٩ م .
٣٧	٤٠	النبي ﷺ يبعث سيدنا حمزة وسيدنا عليا في

		مهمة. المدرسة السلجوقية – في مخطوط من كتاب جامع التواريخ لرشيد الدين . ومحفوظ في الجمعية الأسيوية بلندن وفي مكتبة ادن برة. سنة ٧١٤ هـ – ١٣١٤ م .
٣٨	٤١	المجنون علي قبر ليلي . مدرسة شيراز سنة ٨١٣ هـ – ١٤١٠ م . من مخطوط Gullbenkiصيادين. Gullbenkian .
٣٩	٤٢	بهرام جور والصور السبع. مدرسة شيراز من مخطوط في مجموعة جلبن كيان Gullbenkian.
٤٠	٤٣	القتال بين جيوش كيخسرو وافرا سباب. من مخطوط شاه نامه في مكتبة قصر جلستان بطهران. ٨٣٣ هـ – ١٤٢٩ م .
٤١	٤٤	هماي أمير إيران يستقبل في حديقة القصر همايون ابنة قيصر الصين. سنة ٨٣٤ هـ – ١٤٣٠ م مدرسة هراة صورة من مخطوط ضائع، ومحفوظة في متحف الفنون الزخرفية بباريس.

		سنة ٨٣٤ هـ - ١٤٣٠ م .
٤٢	٤٥	فقهاء المجادلون في مسجد . مدرسة هراة. من تصوير بهزاد في مخطوط من (بسنان) سعدي ومحفوظ في دار الكتب المصرية. مؤرخ سنة ٨٩٤ هـ ١٤٨٩ م .
٤٣	٤٦	بناء مسجد. تنسب إلي المصور بهزاد من مخطوط للمنظومات (الخمسة) للشاعر نظامي.
٤٤	٤٧	مناظر في حمام. تنسب للمصور بهزاد من مخطوط للمنظومات (الخمسة) للشاعر نظامي.
٤٥	٤٨	قطب الدين يقاد سجينا الي المسجد الجامع في شيراز. المدرسة الصفوية في تبريز سنة ٩٣٥هـ - ١٥٢٩ م . في مخطوط من ظفر نامه لشرف الدين علي يزدى . ومحفوظة في مكتبة قصر جلستان بطهران.
٤٦	٤٩	صورة المعراج. من المدرسة الصفوية الأولي في تبريز ولعلها من تصوير سلطان محمد. في

		مخطوط من المنظومات (الخمسة) لنظامي ، كتب للشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦هـ ، ١٥٤٣ م ومحفوظ في المتحف البريطاني.
٤٧	٥٠	كسرى أنو شروان ووزيره يسمعان ألبومتين . من المدرسة الصفوية الأولي في تبريز . في مخطوط من المنظومات (الخمسة) لنظامي. كتب للشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦هـ ، ١٥٤٣ م ومحفوظ في المتحف البريطاني.
٤٨	٥١	منظر في الريف. للمصور محمدي سنة بين عامي ٩٨٦ هـ ، ١٥٧٨ م في متحف اللوفر بباريس.
٤٩	٥٢	منظر طبيعي وثلاثة صيادين . عليه إمضاء المصور رضا عباسي من نهاية القرن ١٠ هـ – ١٦ م . في مجموعة كارتييه .la Cartier
٥٠	٥٣	صورة ضرب (بالفلقة) للمصور محمد قاسم سنة ١٠١٤ هـ ، ١٦٠٥ م في المتحف المترو بوليتان بنيويورك.

٥١	٥٤	اسكندر وزوجته روشنك. من المدرسة الصفوية الثانية بأصفهان في القرن ١١ هـ – ١٧ م ، في مخطوط شاه نامة بمجموعة شستر بيتي Chester Betty. وعليها إمضاء معين المصور.
٥٢	٥٥	لوحة فنية إيرانية من القرن ١٢ هـ – ١٨ م من مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم.
٥٣	٥٦، ٥٧	لوحتان فنيتان من إيران في القرن ١٢ هـ – ١٨ م. من مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم.
٥٤	٥٨	جلد كتاب إيراني . في القرن ١٠ هـ – ١٦ م من مجموعة جلبن كيان Gullbenkian.
٥٥	٥٩	جلد كتاب إيراني من عمل محمد صالح التبريزي في القرن ١٠ هـ – ١٦ م في مجموعة جلبن كيان gullbenkian.
٥٦	٦٠	سجادة إيرانية . في القرن ١٠ هـ – ١٦ م في

		القسم الإسلامي من متاحف الدولة ببرلين.
٥٧	٦١	رسم جزء من سجادة كاملة من صناعة تبريز في القرن ١٠ هـ – ١٦ م محفوظة في متحف فكتوريا والبرت بلندن .
٥٨	٦٢	سجادة حريرية من صناعة تبريز محفوظة في متحف الفنون الزخرفية بباريس. في القرن ١٠ هـ – ١٦ م
٥٩	٦٣	سجادة ايرانية محلاة بخيوط معدنية من صناعة تبريز من مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم. في القرن ١٠ هـ – ١٦ م
٦٠	٦٤	سجادة من صناعة تبريز في متحف المنسوجات بمدينة ليون بفرنسا. في القرن ١٠ هـ – ١٦ م
٦١	٦٥	سجادة حريرية من صناعة قاشان في القرن ١٠ هـ – ١٦ م في متحف جو بلان بباريس.
٦٢	٦٦	سجادة حريرية من صناعة قاشان في المتحف

		المترو بوليتان بنيويورك. في القرن ١٠ هـ – ١٦ م
٦٣	٦٧	سجادة من صناعة شمال غربي إيران في المتحف المترو بوليتان بنيويورك. في القرن ١٠ هـ – ١٦م
٦٤	٦٨	سجادة ذات أشجار ومناطق ، من صناعة شمال غربي إيران محفوظة ملهيين mellhenny . في القرن ١١ هـ – ١٧ م
٦٥	٦٩	جزء من سجادة إيرانية في مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم. في القرن ١١ هـ – ١٧ م
٦٦	٧٠	سجادة ذات زهريات من صناعة تبريز في متحف الفنون الزخرفية بباريس.في القرن ١١ هـ – ١٧م
٦٧	٧١	رسم جزء من سجادة إيرانية كاملة (هراة) . في مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم. في القرن ١٢ هـ – ١٨ م

٦٨	٧٢	سجادة من الحرير في القسم الإسلامي من متاحف الدولة ببرلين .
٦٩	٧٣	رسم جزء من سجادة ايرانية كاملة . من مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم . مؤرخة من سنة ١١٩٤ هـ – ١٧٨٠ م .
٧٠	٧٤	زير من الفخار بدون دهان وعليه زخارف مطبوعة من خوز ستان في مجموعة نيجات ربي Nejat Rabbi. في القرن ٣ هـ – ٩ م .
٧١	٧٥	صحن خزفي في المتحف الأهلي بطهران. في القرن ٣ هـ – ٩ م .
٧١	٧٦	صحن خزفي من بلاد ما وراء النهر في متحف اللوفر . في القرن ٣ هـ – ٩ م .
٧٢	٧٧ و ٧٨	صحنان من الخزف ذي البريق المعدني .في متحف فتز ويليام وفي مجموعة الفونس كان. في القرن ٣ هـ – ٩ م .

٧٣	٧٩	صحن من خزف ذي بريق معدني في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم. في القرن ٣ هـ – ٩م.
٧٤	٨٠	سلطانية من الخزف ذي البريق المعدني في مجموعة الفونس كان في القرن ٤ هـ – ١٠ م .
٧٥	٨١	صحن خزفي من بلاد ما وراء النهر في مجموعة جلبة Ch. Gillette. في القرن ٤ هـ – ١٠م .
٧٥	٨٢	من صحن الخزف في مجموعة كليكييان Kelekian في القرن ٤ هـ – ١٠ م ..
٧٦	٨٣و٨٤	كوبان من الخزف الأبيض ذي الزخارف المحفورة ، من القرن ٤ هـ – ١٠ م . ، في معهد الفنون بمدينة شيكاغو وفي متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن .
٧٧	٨٥	صحن من الخزف الأبيض ذي الزخارف المحفورة. في مجموعة الدكتور علي باشا

		إبراهيم. في القرن ٤ هـ – ١٠ م .
٧٨	٨٦	صحن من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة الري في متحف فكتوريا والبرت بلندن. في القرن ٥ هـ – ١١ م .
٧٩	٨٧	صحن من الخزف ذى الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان ، من القرن ٥ هـ – ١١ م ، في متحف كليفلاند
٨٠	٨٨	صحن من الخزف ذي الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين. في القرن ٥ هـ – ١١م
٨١	٨٩	إناء من الخزف ذي النقوش المتعددة الألوان في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم. . في القرن ٥ هـ – ١١ م .
٨٢	٩٠	سلطانية من الخزف ذي الزخارف المحفورة في مجموعة جون تر F. M. Gunther . في القرن ٥ هـ – ١١ م .

٨٣	٩١	إبريق من الخزف ذي الدهان الأزرق والزخارف المحفورة في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم. . في القرن ٥ هـ – ١١ م .
٨٤	٩٢و٩٣	إبريقان من الخزف ذي البريق المعدني . من صناعة الري في معرض فرير freer Gallery وفي مجموعة بلز بري A.F. Pillsbury. . في القرن ٦ هـ – ١٢ م .
٨٥	٩٤و٩٥	سلطانية من الخزف عليها نقوش فوق الدهان. من ساوه .ومؤرخة ٥٨٣ هـ – ١١٨٧ م ، في مجموعة اوسكار رفائيل Oscar Raphael فوق :منظرها من الداخل.
٨٦	٩٦	إبريق من الخزف ذي البريق المعدني وعليه نقوش فوق الدهان. في معرض فرير Freer Gallery. ، في القرن ٦ هـ – ١٢ م .
٨٧	٩٧	صحن من الخزف ، في مجموعة يومو رفو بولوس. مؤرخ سنة ٦٠٧ هـ – ١٢١٠ م

٨٨	٩٨	قنينة من الزجاج لماء الورد. في مجموعة جود مان Goodman . ، في القرن ١٢ هـ – ١٨ م .
٨٨	٩٩	مسرجة من الخزف علي شكل إبريق . من سلطان أباد في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم. في القرن ٧ هـ – ١٣ م .
٨٩	١٠٠	إبريق من الخزف في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم. في القرن ٧ هـ – ١٣ م
٩٠	١٠١	إبريق من الخزف ذي الدهان الأزرق وله سطح خارجي مخرم. في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم. مؤرخ ٥٦٢ هـ – ١١٦٦ م .
٩١	١٠٢	سلطانية من الخزف ، عليها نقوش فوق الدهان. في مجموعة دافيد G.L. David. ، في القرن ٧ هـ – ١٣ م
٩٢	١٠٣	سلطانية من الخزف ، عليها نقوش من الدهان

		وفيها تذهيب. من صناعة قاشان في مجموعة ليهمان Ph. Lehmann.، في القرن ٧ هـ – ١٣ م
٩٣	١٠٤	صحن من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة الري في مجموعة Moussa. في القرن ٧ هـ – ١٣ م
٩٤	١٠٥	قنينة من الخزف عليها نقوش فوق الدهان من صناعة الري في مجموعة باريس وطشن Parish-Watson. في القرن ٧ هـ – ١٣م
٩٥	١٠٦	اناء زخرفي من صناعة الري في مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم. في القرن ٧ هـ – ١٣ م
٩٦	١٠٧	إبريق خزفي من صناعة سلطان اباد من مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم. في القرن ٧ هـ – ١٣م
٩٧	١٠٨	تمثال من الخزف ذو دهان أزرق ونقوش سوداء من صناعة قاشان أو ساوه في متحف جامعة برن

		ستون Princeton University .، في القرن ٧ هـ – ١٣ م
٩٨	١٠٩	تمثال خزفي من صناعة سلطانا باد في القرن ٧ هـ – ١٣ م ، في القسم الإسلامي من متاحف الدولة ببرلين
٩٩	١١٠	تحفة من الخزف ذي البريق المعدني في القسم الإسلامي من متاحف الدولة ببرلين . في القرن ٧ هـ – ١٣ م
١٠٠	١١١	طائر من الخزف. في دار الأثار العربية بالقاهرة. في القرن ٧ هـ – ١٣ م
١٠١	١١٢	أسد من الخزف ذي الدهان الأزرق . في مجموعة كيفور كيان Kevorkian. من القرن ٧ هـ – ١٣ م
١٠٢	١١٣	شباك من الخزف المخرم ذي الدهان الأزرق في متحف فكتوريا والبرت بلندن. من القرن ٧ هـ – ١٣م

١٠٣	١١٤	سلطانية من الخزف من سلطان اباد. من القرن ٨ هـ – ١٤ م
١٠٣	١١٥	صحن من الخزف في مجموعة يو مورفو بولوس Eumorfopoulos. من القرن ٦ هـ – ١٢ م
١٠٤	١١٦و ١١٧	بطة وقنينة من الصيني ذي الزخارف الزرقاء تحت الدهان. في مجموعة المسز دنجوال Mrs. K. Ding wallوفي القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين. من القرن ٩ هـ – ١٥م
١٠٥	١١٨	صحن من الخزف ذي زخارف متعددة الألوان ومنقوشة تحت الدهان. في مجموعة طباخ Tabbagh . من القرن ١١ هـ – ١٧ م
١٠٦	١١٩	مجموعة من لوحات القاشاني ذات البريق المعدني من قاشان . في متحف اللوفر بباريس. من سنة ٦٦٥ هـ – ١٢٦٧ م .

١٠٧	١٢٠	قطعة نسيج من الحرير ،كانت سابقا في مجموعة رابنو Rabenon . من القرن ٤ هـ – ١٠ م
١٠٨	١٢١	قطعة نسيج من الحرير ، في مجموعة المسز مور Mrs. Moore. من القرن ٥ هـ – ١١ م
١٠٩	١٢٢	قطعة نسيج من الحرير ، من القرن ٦ هـ – ١٢ م ، في مجموعة المسز مور .
١١٠	١٢٣	قطعة من الديباج، بخيوط الفضة، في متاحف الدولة ببرلين. من القرن ٨ هـ – ١٤ م
١١١	١٢٤	قطعة نسيج مطرزة بالحرير ، من صناعة شمال غربي ايران محفوظة في متحف الفنون التطبيقية بمدينة بودابست. من القرن ١٠ هـ – ١٦ م
١١٢	١٢٥	قطعة من نسيج محلي بخيوط معدنية ، في متحف الفنون الزخرفية بباريس. من القرن ١٠ هـ – ١٦ م

١١٣	١٢٦	قطعة من نسيج محلي بخيوط معدنية ، في متحف تاولو Thaulow بمدينة كيل Kiel. من القرن ١٠ هـ – ١٦ م
١١٤	١٢٧	رداء من القطيفة ، من صناعة يزد في متحف ستوكهلم. من القرن ١١ هـ – ١٧ م
١١٥	١٢٨	قطعة من نسيج محلي بخيوط معدنية من صناعة (مغيث) بأصفهان في عصر الشاه عباس الأكبر . محفوظة في متحف فكتوريا والبرت بلندن.
١١٦	١٢٩	قطعة من القطيفة المحلاة بخيوط معدنية ، من صناعة أصفهان محفوظة في المتحف المترو بوليتان بنيويورك . من القرن ١١ هـ – ١٧ م
١١٧	١٣٠	سجادة من الحرير منسوجة علي شكل عباءة كاهن وفيها منظر صلب السيد المسيح ، محفوظة في متحف فكتوريا والبرت بمدينة لندن. من القرن ١١ هـ – ١٧ م

١١٨	١٣١	قطعة نسيج من الحرير ، من صناعة يزد محفوظة في مجموعة أكر مان Ackerman . من القرن ١١ هـ – ١٧ م
١١٩	١٣٢	حزام من الحرير ، في دار الأثار العربية بالقاهرة . من القرن ١١ هـ – ١٧ م
١٢٠	١٣٣	رداء من الديباج ، في متحف المنسوجات بمور عليهما زخارف بأمريكا. من القرن ١٢ هـ – ١٨م
١٢١	١٣٤	حصيرة من القطن مطرزة بالحرير ، من صناعة أصفهان محفوظة في مجموعة أكر مان وبوب Ackerman-- Pope . من القرن ١١ هـ – ١٧ م
١٢٢	١٣٥	قطعة نسيج مطرزة بالحرير ، من صناعة رشت أو إصفهان من القرن ١٢ هـ – ١٨ م محفوظة في المتحف المترو بوليتان بنيويورك .

١٢٣	١٣٦	إبريق من البرونز ينسب الي الخليفة الأموي مروان الثاني ، في دار الأثار العربية بالقاهرة. من القرن ١٢ هـ – ١٨ م
١٢٤	١٣٧و ١٣٨	رسم جزئيين من الزخارف المحفورة علي ابريق المنسوب الي مروان الثاني في دار الأثار العربية بالقاهرة.
١٢٥	١٣٩	مبخرة من البرونز علي الطراز الساساني ، في القسم الإسلامي من متاحف الدولة ببرلين. من القرن ٢ هـ – ٨ م
١٢٦	١٤٠	قدر من البرونز ذات زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والنحاس الأحمر ، صنعت في هراة سنة ٥٥٩ هـ – ١١٦٣ م ، وعليها امضاء صانعيها محمد بن عبدالواحد ومسعود بن احمد. في متحف الهر ميتاج.
١٢٧	١٤١	صينية من الفضة ذات زخارف محفورة عملت للسلطان الب أرسلان سنة ٤٥٩ هـ – ١٠٦٦م

		وعليها امضاء صانعها حسن القاشاني . محفوظة في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن Boston.
١٢٨	١٤٢	قنينة لماء الورد من الفضة ، فيها تذهيب وعليها زخارف محفورة من القرن ٥ أو ٦هـ (١١أو١٢م). في مجموعة هراري .
١٢٩	١٤٣	صينية من النحاس ذات زخارف محفورة. في متحف فكتوريا والبرت بلندن من القرن ١٢ هـ – ١٨ م .
١٣٠	١٤٤	مرايا من البرونز ذات زخارف بارزة ، في مجموعة هراري . من القرن ٦ هـ – ١٢ م .
١٣١	١٤٥	شمعدان من النحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة ، في مجموعة هراري. من القرن ١٢ هـ – ١٨ م .
١٣٢	١٤٦	ابريق من النحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة ، في متحف فكتوريا والبرت بلندن . من

		القرن ٦ هـ – ١٢ م
١٣٣	١٤٧	اناء من البرونز ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والنحاس الأحمر في المتحف البريطاني . من القرن ٦ هـ – ١٢ م
١٣٤	١٤٨	إناء من البرونز ذو زخارف محفورة في متحف الهر ميتاج . من القرن ٦ هـ – ١٢ م
١٣٥	١٤٩	شمعدان من البرونز ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة ، في متحف جلستان بطهران. من القرن ٦ هـ – ١٢ م
١٣٦	١٥٠	هاون من البرونز ذو زخارف محفورة في متحف فكتوريا والبرت بلندن. من القرن ٦ هـ – ١٢ م
١٣٧	١٥١و ١٥٢	شمعدانان أو حاملان من البرونز المخرم وعليهما زخارف محفورة . في متحف اللوفر بباريس وفي معهد الفنون بمدينة ديترويت . من القرن ٦ هـ – ١٢ م .

١٣٨	١٥٣	شمعدان مطعم بالذهب والفضة ، في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين . من القرن ٧ هـ – ١٣ م .
١٣٩	١٥٤	صندوق من البرونز ذو زخارف محفورة ، في متحف فكتوريا والبرت بلندن. من القرن ٧ هـ – ١٣ م .
١٤٠	١٥٥	شمعدان من النحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب وعليه امضاء صانعه محمد بن رفيع الدين الشيرازي في مجموعة رالف هراري.سنة ٧٦١ هـ – ١٣٦٠ م .
١٤١	١٥٦	طشت من النحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب، في المتحف المترو بوليتان بنيويورك. من القرن ٧ هـ – ١٣ م
١٤٢	١٥٧	صينية من النحاس ذات زخارف محفورة ومطعمة بالذهب والفضة في متحف جلستان بطهران. من القرن ٧ هـ – ١٣ م

١٤٣	١٥٨	إناء من البرونز من القرن ٨هـ-١٤م. في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين.
١٤٤	١٥٩	خناجر ايرانية ذات زخارف محفورة ومطعمة ، من القرنين ٩و١٠هـ (١٥أو ١٦ م) .
١٤٥	١٦٠	شمعدان من النحاس ذو زخارف محفورة ، من القرن ١٠أو١١هـ (١٦أو ١٧م) . في متحف الهرمي تاج.
١٤٦	١٦١	درفة من الحديد ذات زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب ، من القرن ١٠هـ -١٦م. في متحف تاريخ الفنون بمدينة فيينا.
١٤٧	١٦٢	صفائح باب من الصلب المخرم ، من القرن ١٠هـ١٦م. في مجموعة هراري
١٤٨	١٦٣	إبريق من النحاس ، من القرن ١١هـ -١٧م. في مجموعة الدكتور بتلر Butler

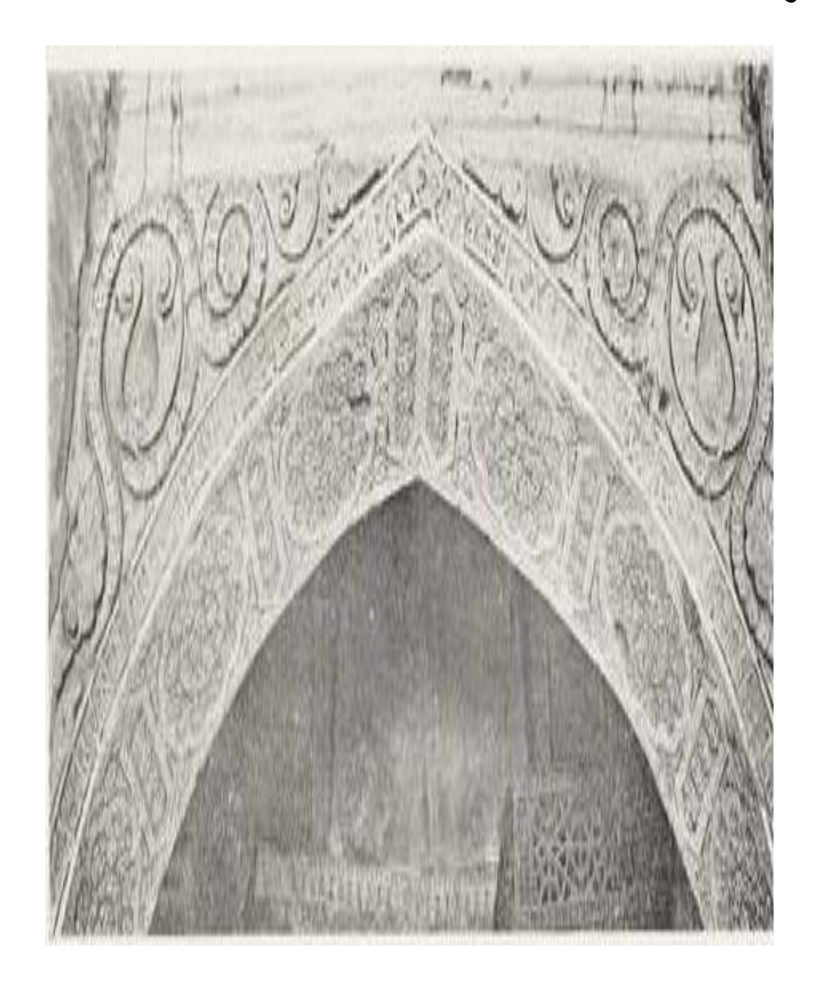
	١٦٤	إبريق من النحاس الأحمر المبيض ، في متحف فكتوريا والبرت بلندن.
١٤٩	١٦٥	مقلمة من النحاس ذات زخارف محفورة ومطعمة بالفضة ، في متحف بناكي بأثينا.
١٥٠	١٦٦	خوذة من الصلب ، من صناعة (حجي) سنة ١١١٢هـ ١٧٠٠ م. في متحف بورت دي هال بمدينة بروكسل.
١٥١	١٦٧	صحن ذهبي من القرن الماضي . في مجموعة كارزوني بلك.
١٥٢	١٦٨	جزء من صحن زجاجي مموه بالمينا ، من صناعة همذان في متحف قصر جلستان بطهران.
١٥٣	١٦٩	صحن من الزجاج العسلي اللون ومموه بالمينا ، من صناعة هراة أو سمرقند في المتحف

		البريطاني.
١٥٤	١٧٠و ١٧١	زجاجتان من صناعة شيراز ، اليمني خضراء واليسرى زرقاء ، من القرن ١٢هـ-١٨م في مجموعة ستروس B . M. &. T. Strauss وبمعهد الفن في شيكاغو.
١٥٥	١٧٢	حشوة من الخشب ، مؤرخة من سنة ٣٦٢هـ(٩٧٣م). في دار الأثار العربية بالقاهرة .
١٥٦	١٧٣	كرسي مصحف من الخشب المخرم والمطعم ، ومحفوظ الآن في المتحف المترو بوليتان بنيويورك.
١٥٧	١٧٤	تربة من الخشب ، محفور فيها كتابات وزخارف وعليها اسم المتوفي (تاج الملك والدين أبو القاسم بن الامام موسي الكاظم) ومؤرخة سنة ٨٧٧هـ١٤٧٣م، ومحفوظة الآن في مدرسة الفنون بجزيرة رودس.
١٥٨	١٧٥	حشوات من الخشب ذي الزخارف المحفورة ،

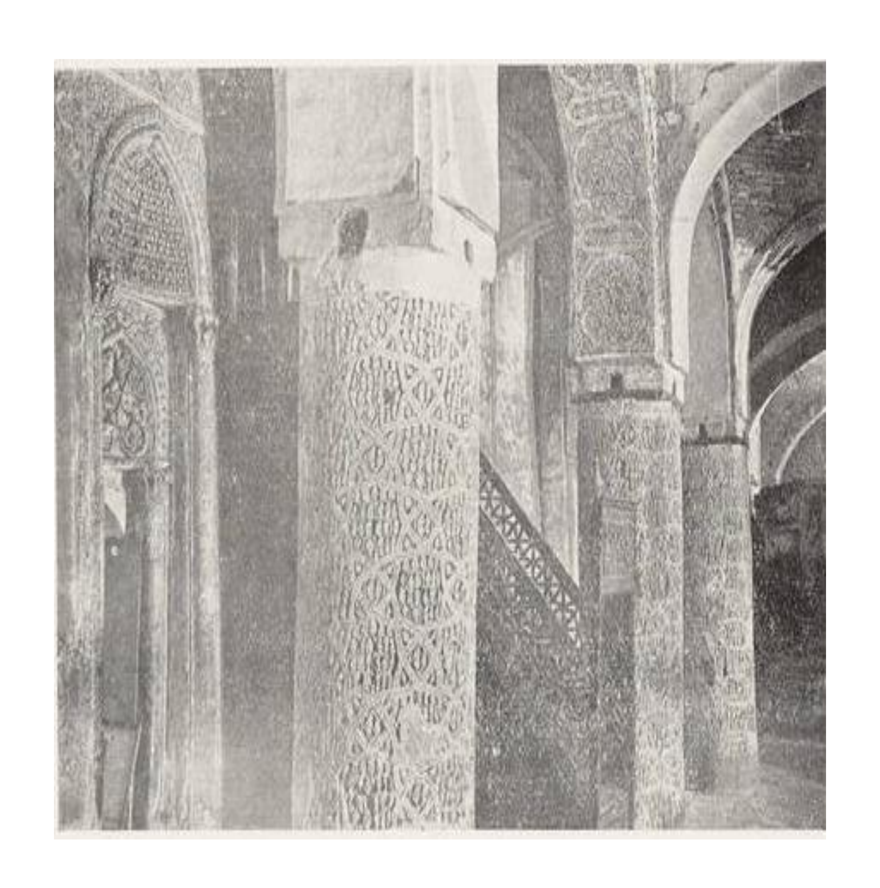
		من باب في ضريح تيمور بسمرقند، ومحفوظة الآن في متاحف الهرميتاج.
١٥٩	١٧٦	مصر اعين من باب اخشي عليهما (عمل علي بن صوفي الباساني) سنة ٩١٥هـ-١٥٠٩م. في المتحف الأهلي بطهران.
١٦٠	١٧٧	صندوق من الورق المضغوط وذو نقوش باللاكيه ، عليه كتابة تفيد أنه صنع للشاه عباس علي يد صانع اسم يوسف . وهو محفوظ الآن في القسم الإسلامي من متاحف برلين.

اللوحات

اللوحة ١

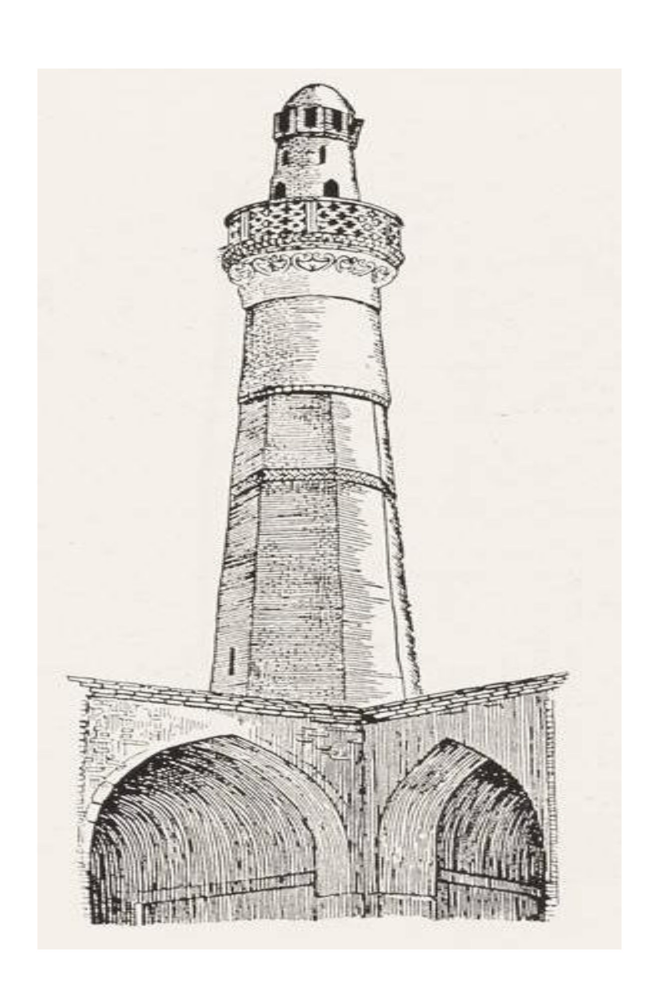


(شكل ١) عقد بجوار المحراب في المسجد الجامع بنايين ، حوالى سنة ٣٥٠ هـ - ٩٦٠ م



(شكل ٢) المحراب وبعض الأعمدة بالمسجد الجامع في نايين .
حوالى سنة ٣٥٠ هـ – ٩٦٠ م

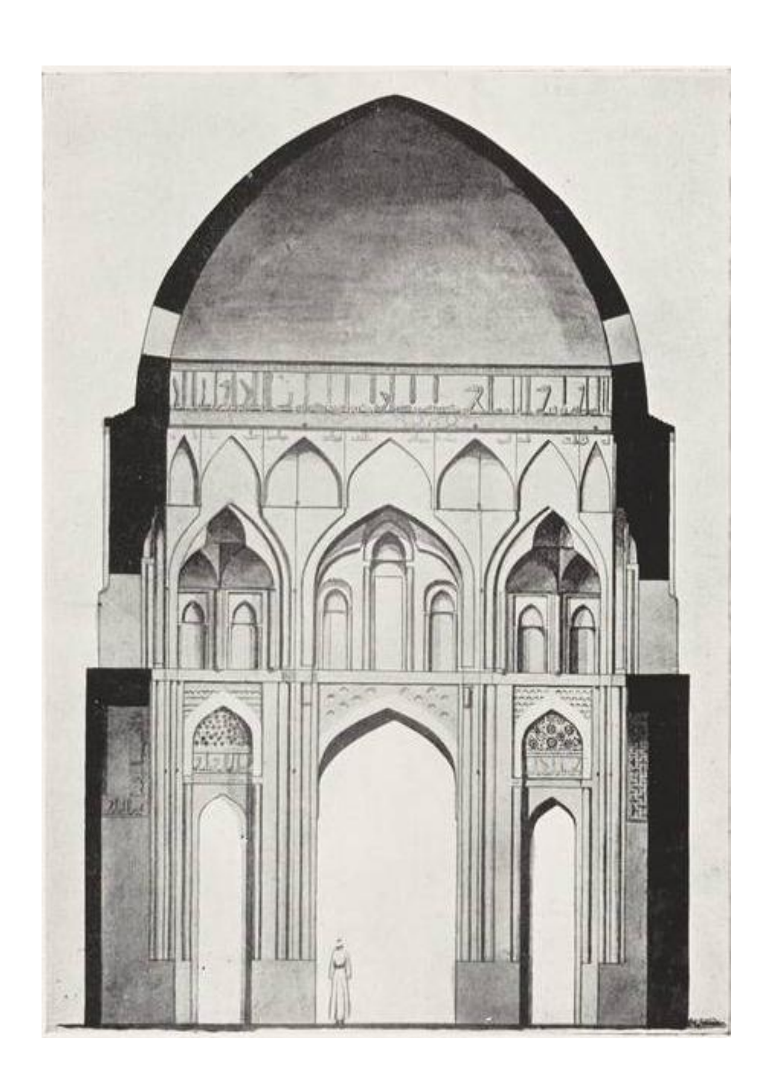
اللوحة ٢



(شكل ٣)

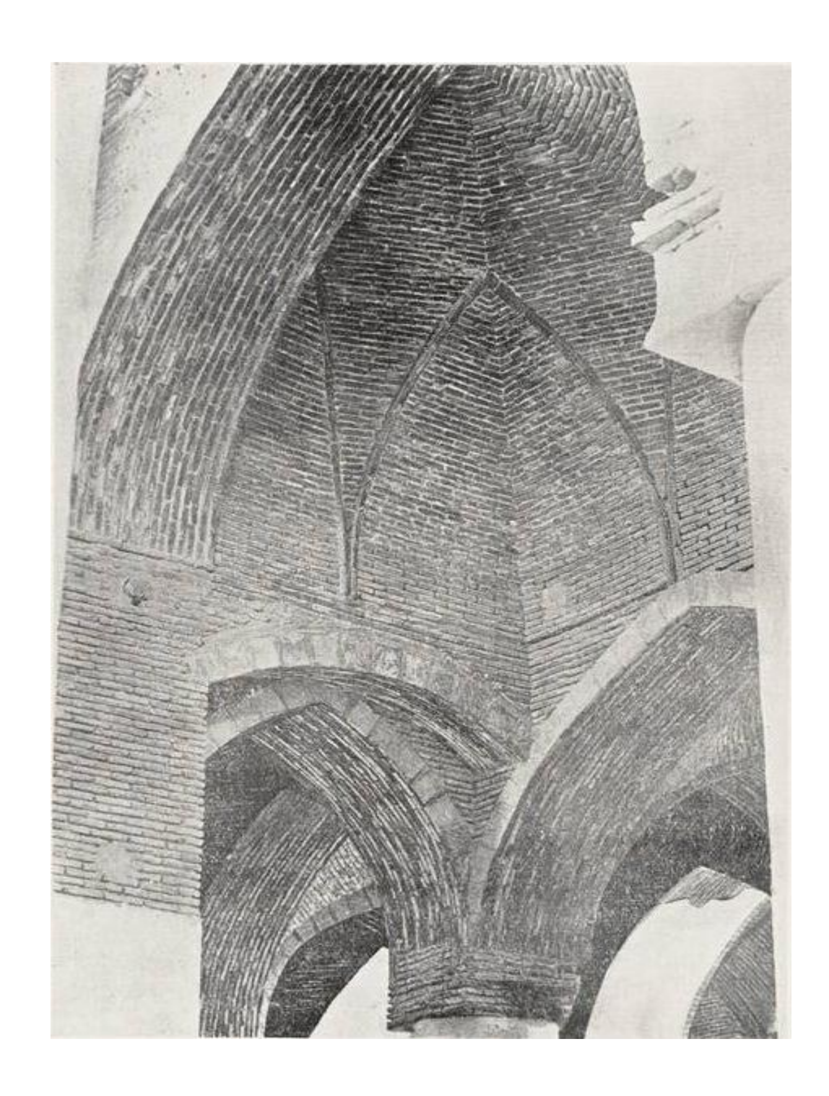
منارة المسجد الجامع في نايين

اللوحة ٣



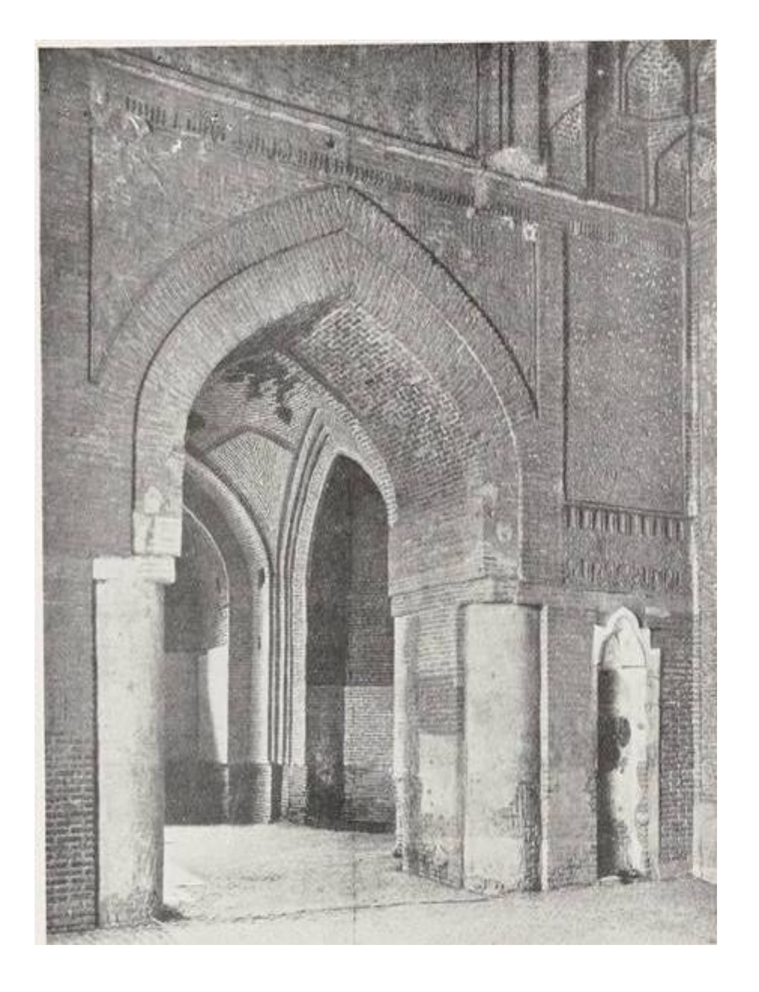
(شكل ٤) قطاع من قاعة القبة الصغري في المسجد الجامع بأصفهان
مؤرّخة سنة ٤٨١ هـ – ١٠٨٨ م

اللوحة ٤



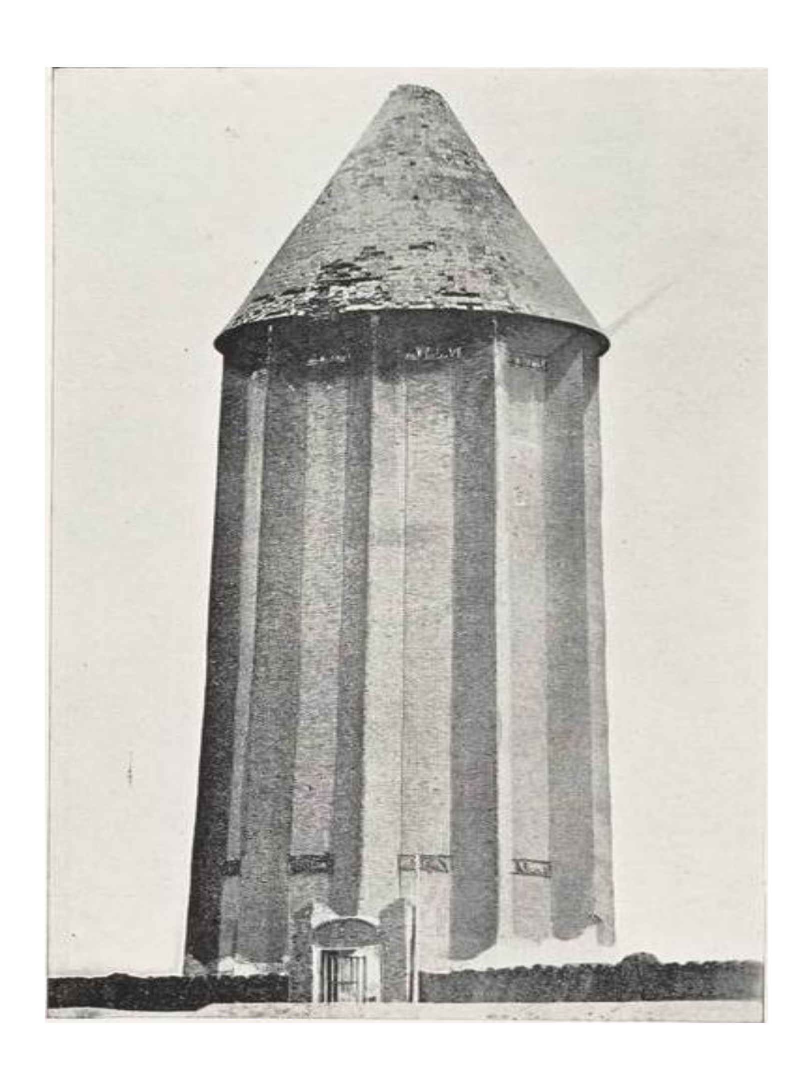
(شكل ٥) قبو وعقود في المسجد الجامع بأصفهان

اللوحة ٥



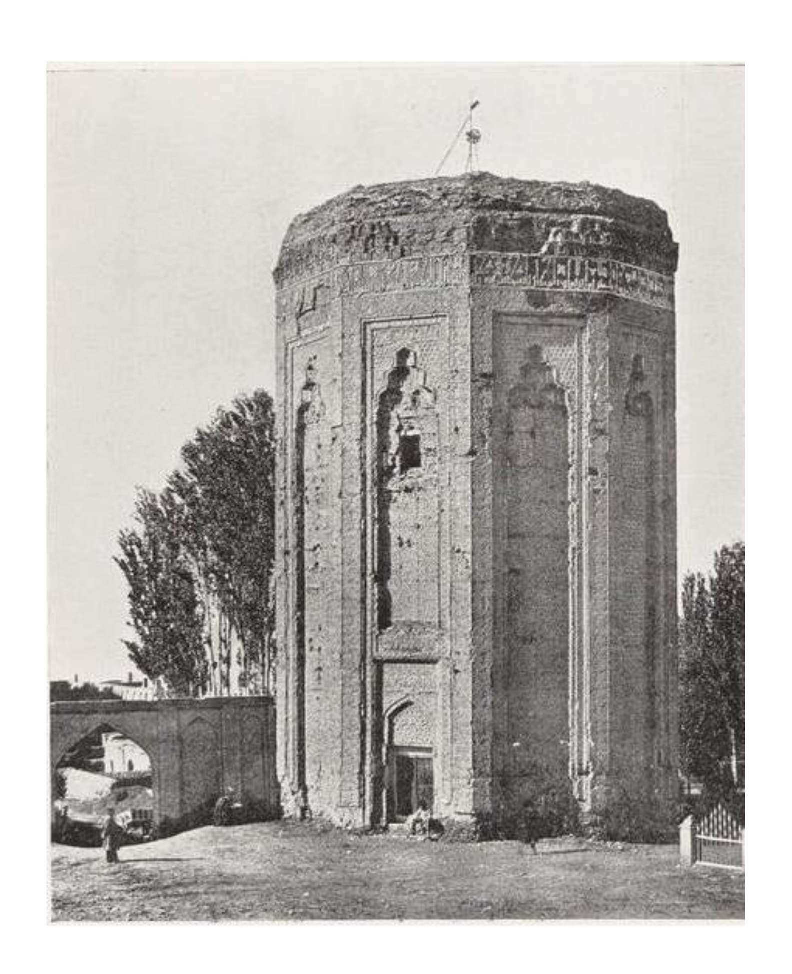
(شكل ٦) إيوان بالمسجد الجامع في جليجان من سنة ٤٩٨ – ٥١٢ هـ ، ١١٠٤ – ١١١٨ م

اللوحة ٦



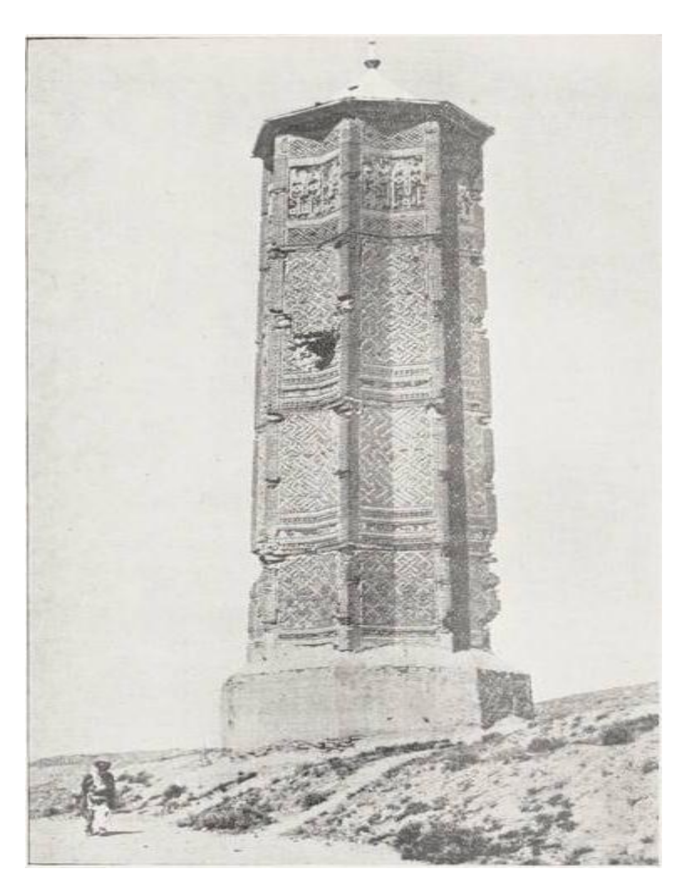
(شكل ٧) جنبد قابوس في جرجان ، مؤرّخة ٣٩٧ هـ – ١٠٠٦ م

اللوحة ٧



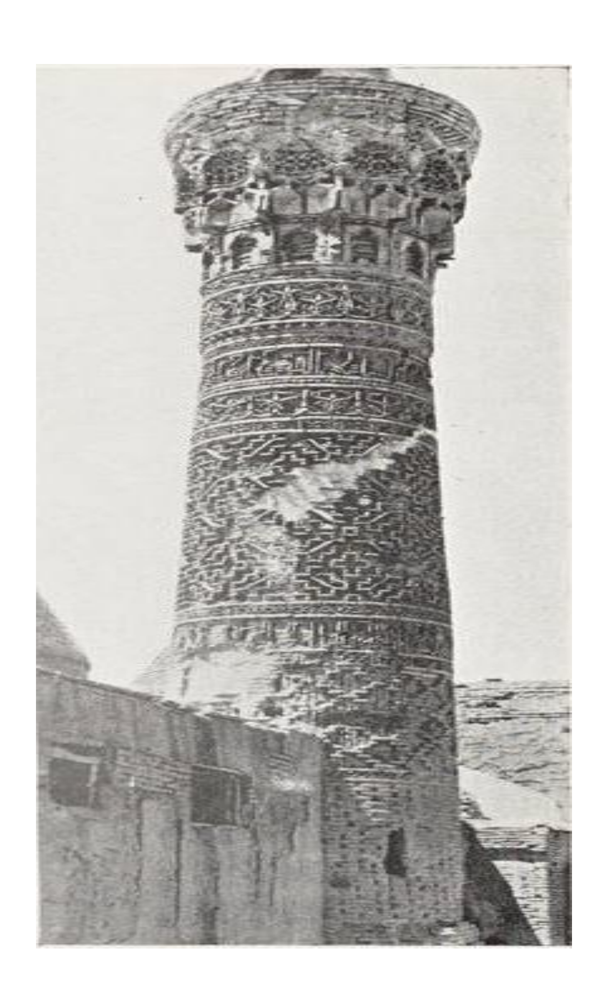
(شكل ٨) قبر مؤمنة خاتون في نخجوان ، مؤرّخ ٥٨٢ هـ – ١١٨٦ م

اللوحة ٨



(شكل ٩) برج محمود بن سيكتيجين في غزنة ، مؤرّخ سنة ٤٢١ هـ – ١٠٣٠ م

اللوحة ٩

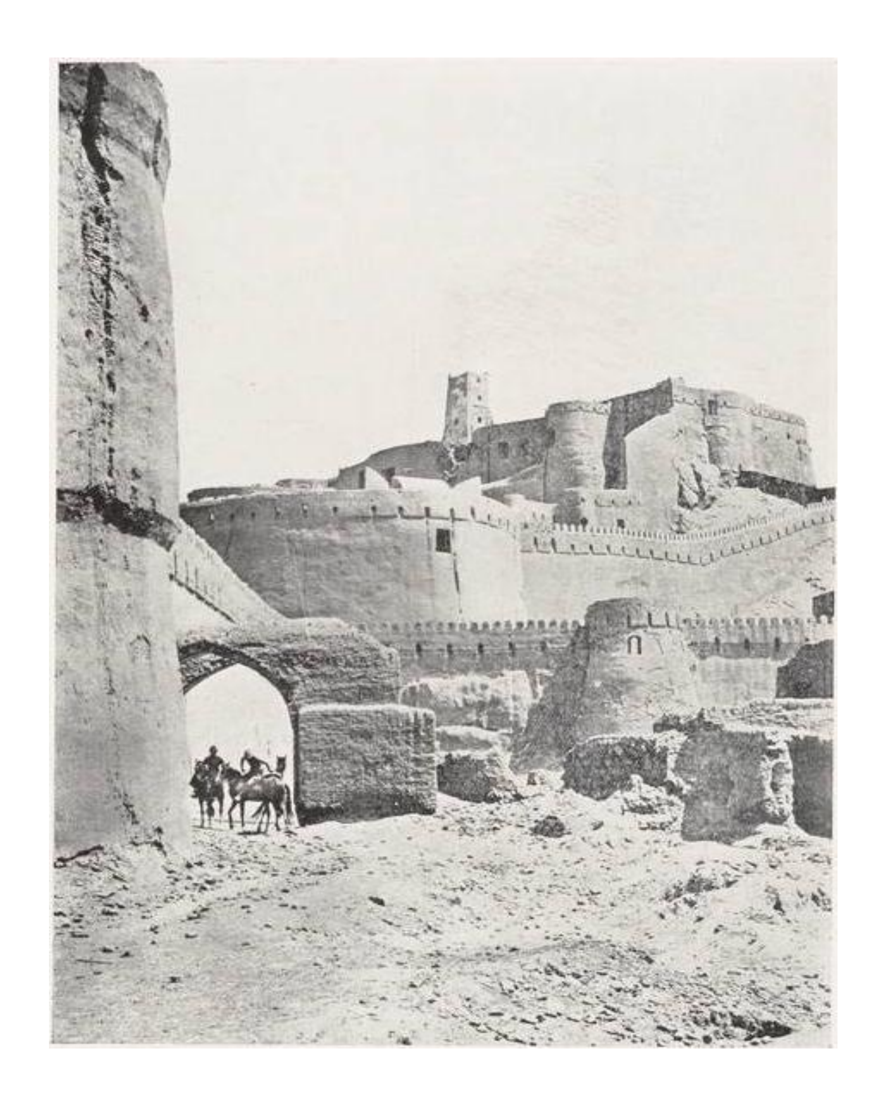


(شكل ١٠) منارة في بسطام مؤرّخة ٥١٤ هـ – ١١٢٠ م



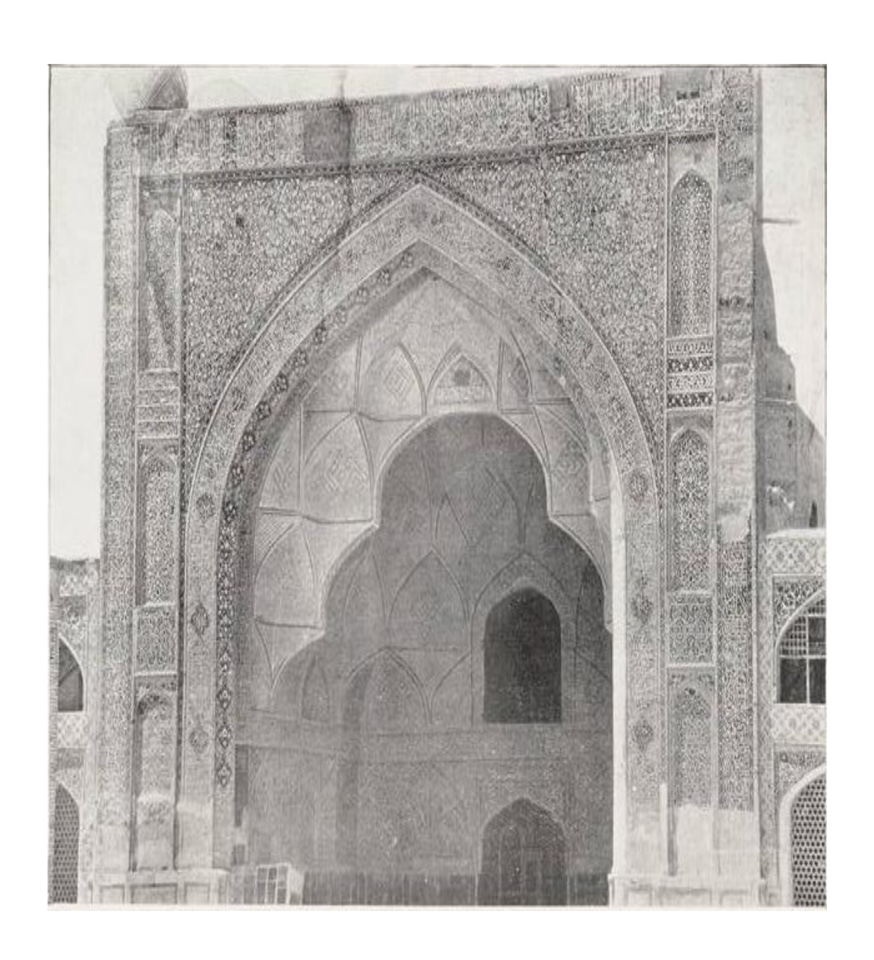
(شكل ١١) منارة في سمنان من القرن ٥ هـ – ١١ م

اللوحة ١٠



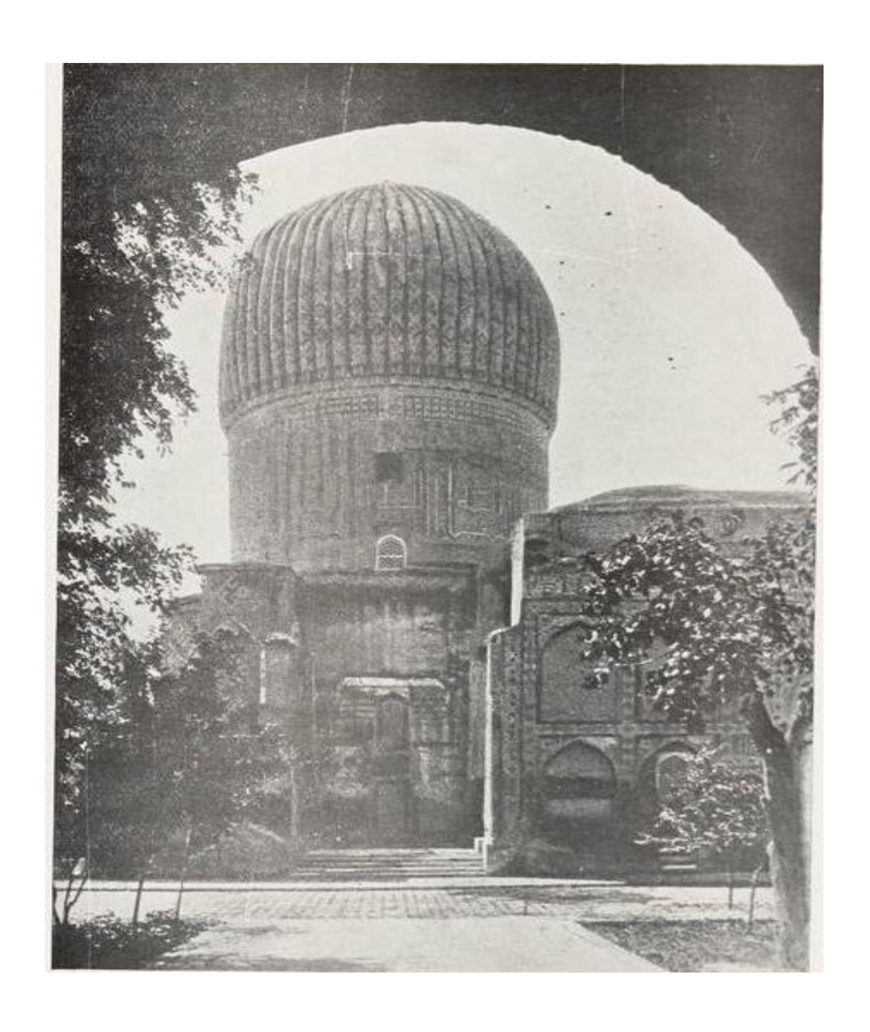
(شكل ١٢) قلعة بم

اللوحة ١١



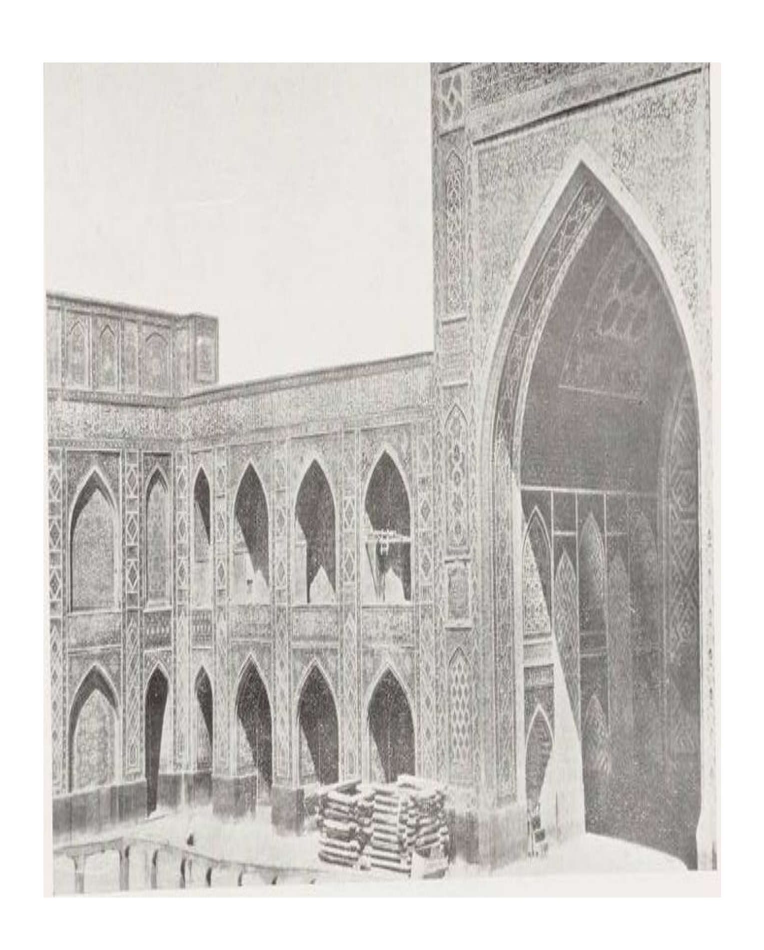
(شكل ١٣) باب أيوان في المسجد الجامع بأصفهان من القرن ٨ – ١٠ هـ : ١٤ – ١٦ م

اللوحة ١٢



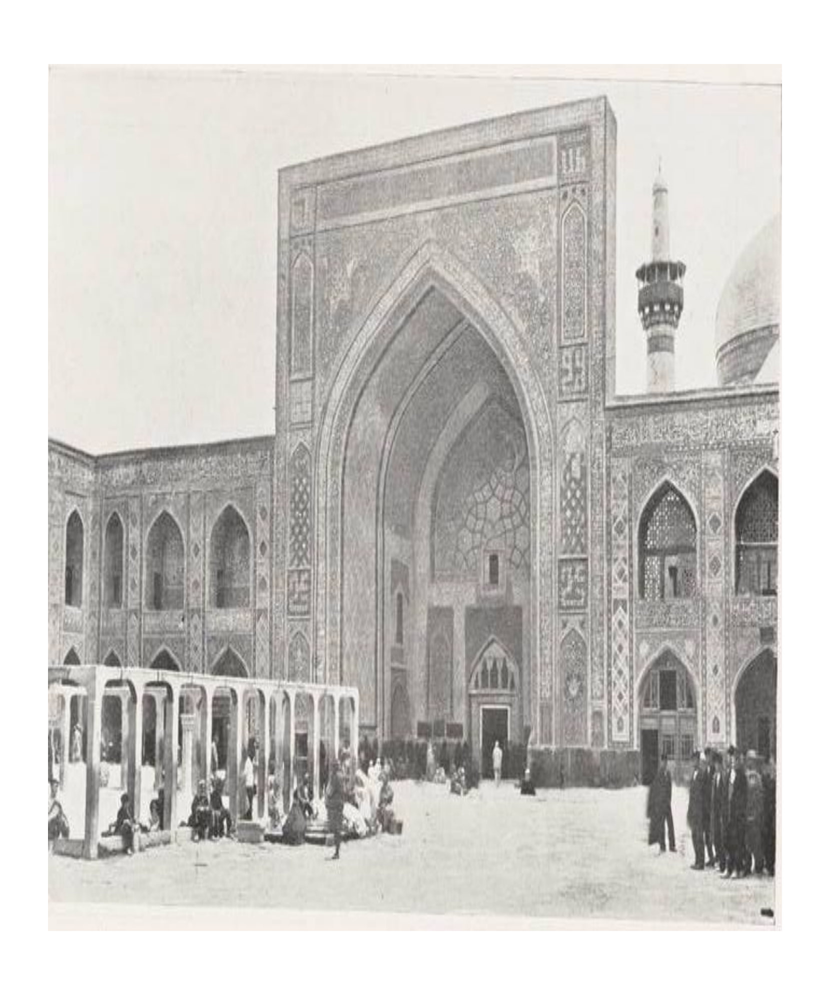
(شكل ١٤) قبر تيمور في سمرقند من سنة ٨٠٨ هـ – ١٤٠٥ م

اللوحة ١٣



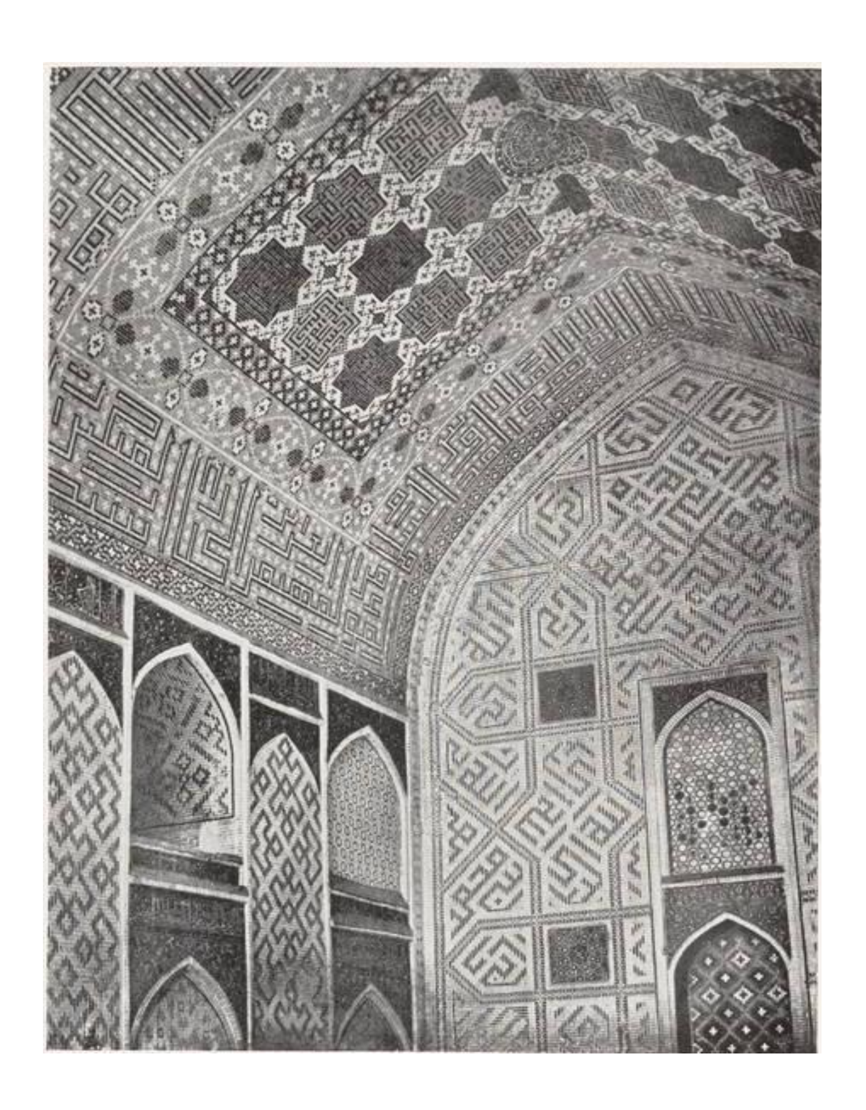
(شكل ١٥) الركن الغربي والأيوان الشمالي الغربي من مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد مؤرخ سنة ٨٢١ هـ – ١٤١٨ م

اللوحة ١٤



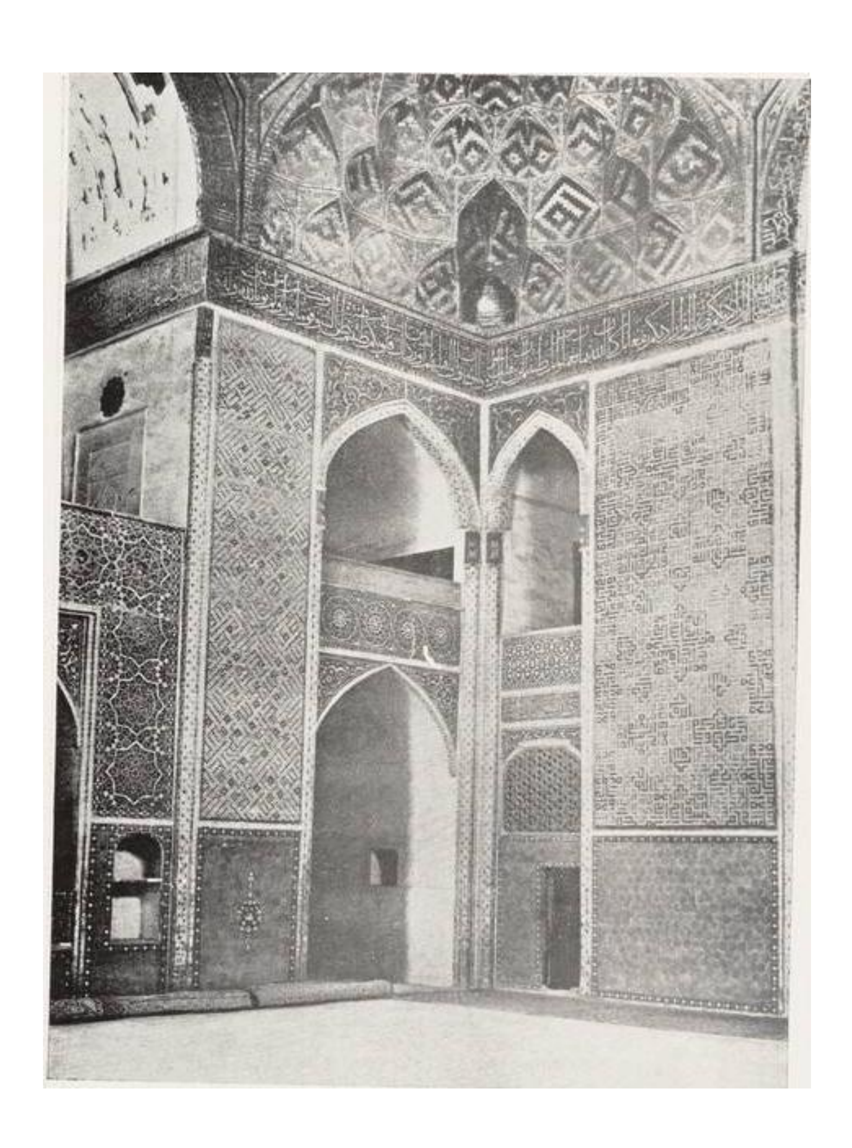
(شكل ١٦) الأيوان الشمالى الشرقي في مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد ، مؤرخ سنة ٨٢١ هـ – ١٤١٨ م

اللوحة ١٥



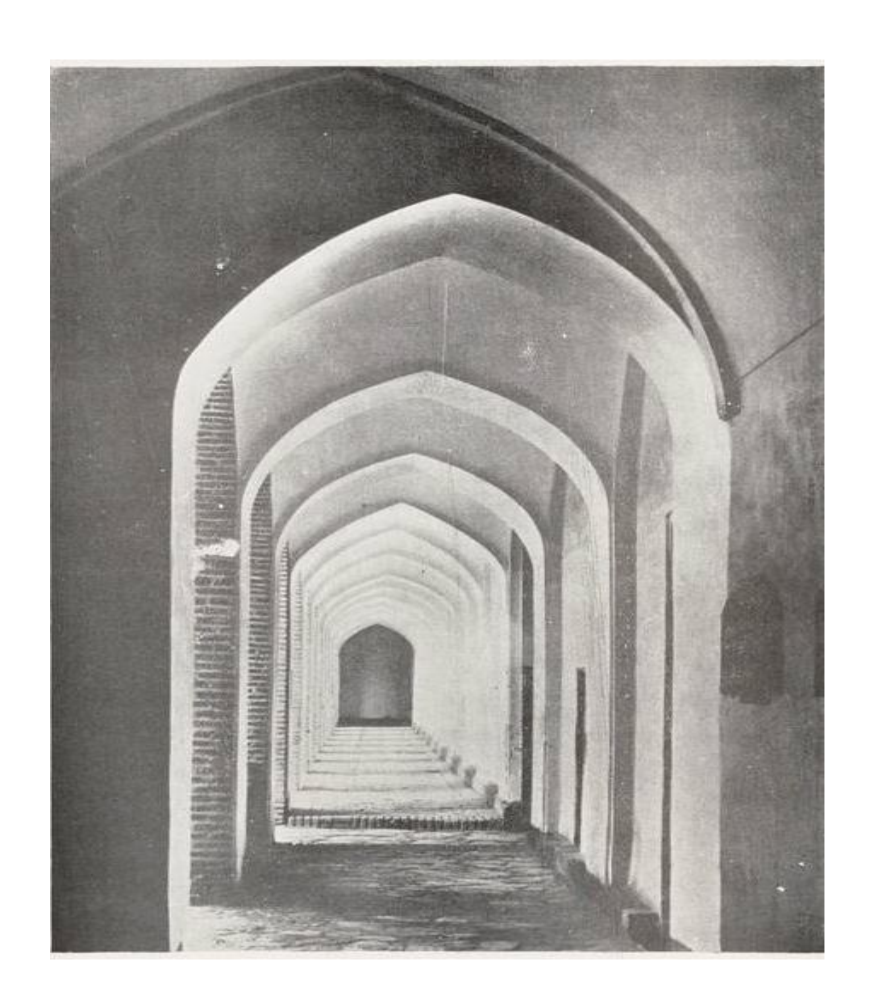
(شكل ١٧) منظر تفصيلى في الأيوان الجنوبى الشرقى من مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد

اللوحة ١٦



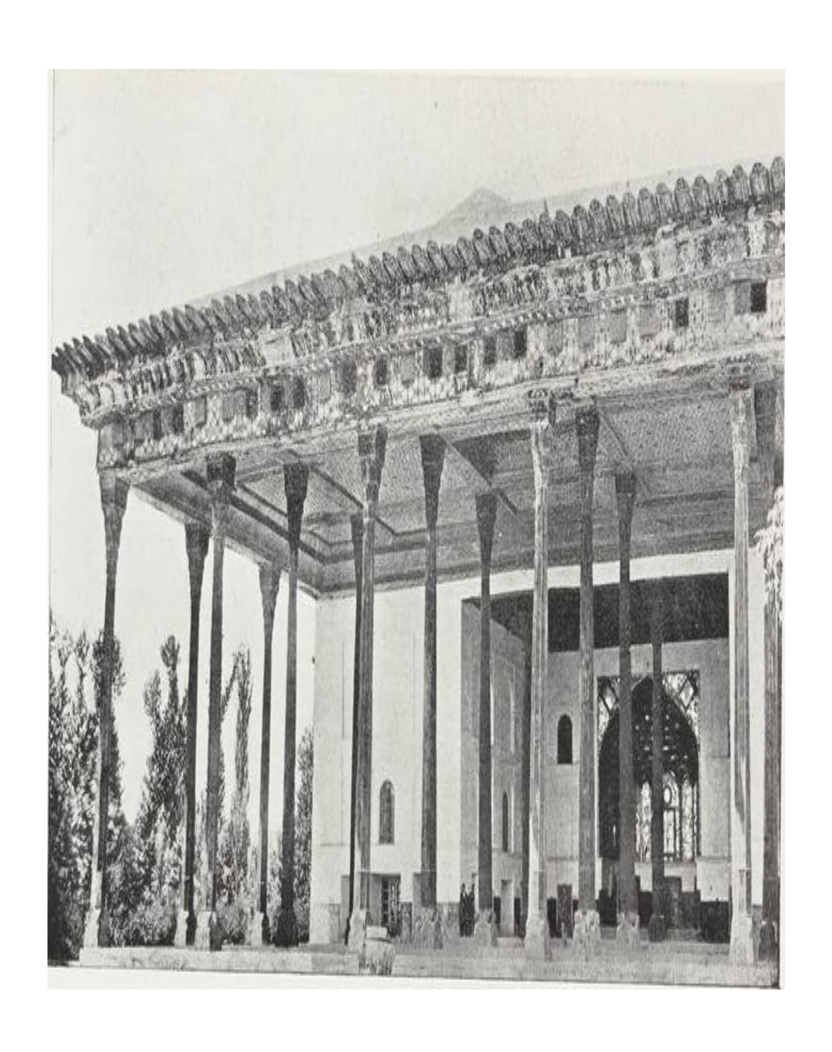
(شكل ١٨) منظر داخلى في المسجد الجامع بمدينة يزد ، القرن ٩ هـ
– ١٥ م

اللوحة ١٧



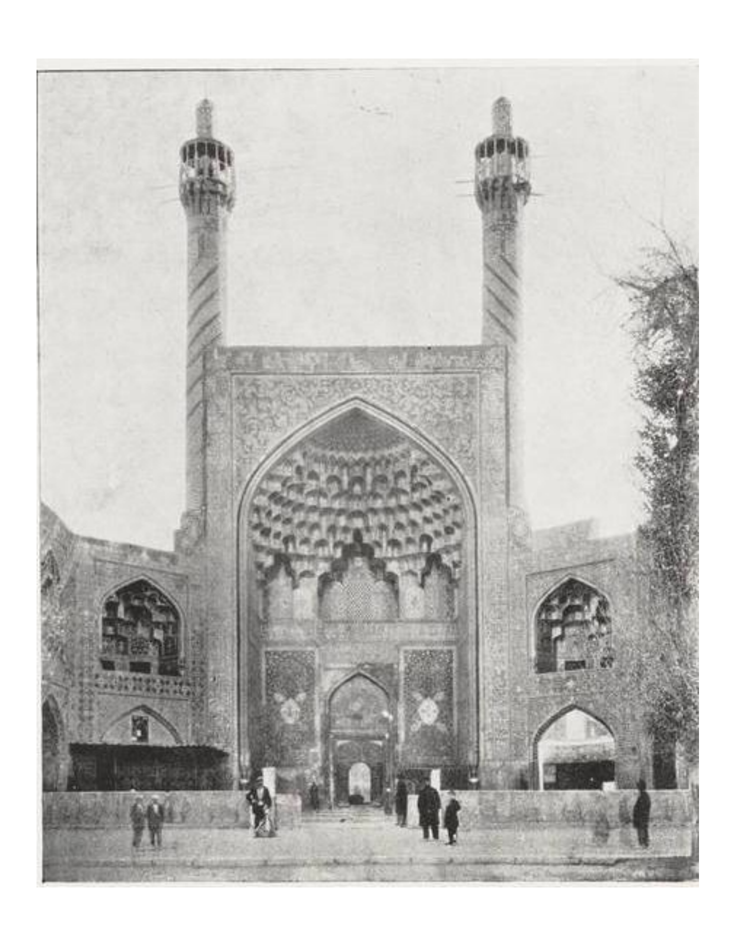
(شكل ١٩) ردهة في المسجد الجامع بمدينة يزد ، القرن ٩هـ – ١٥ م

اللوحة ١٨



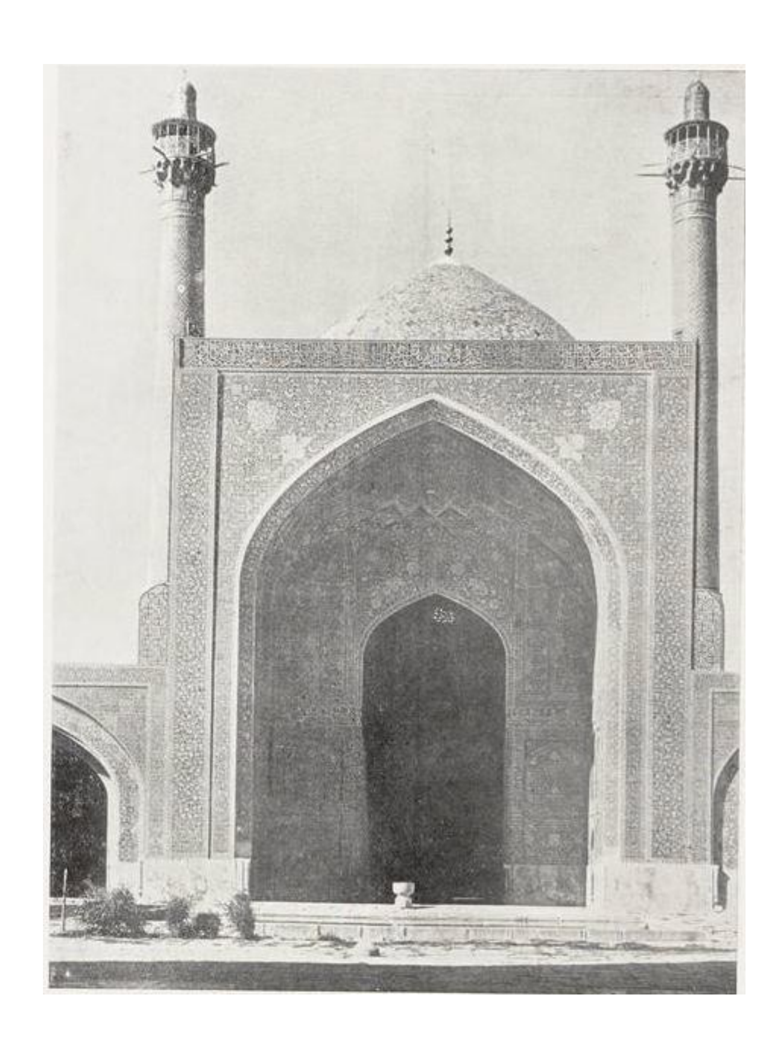
(شكل ٢٠) قصر جهل سنون بأصفهان. من نهاية القرن العاشر الهجري(نهاية القرن السادس عشر الميلادي).

اللوحة ١٩



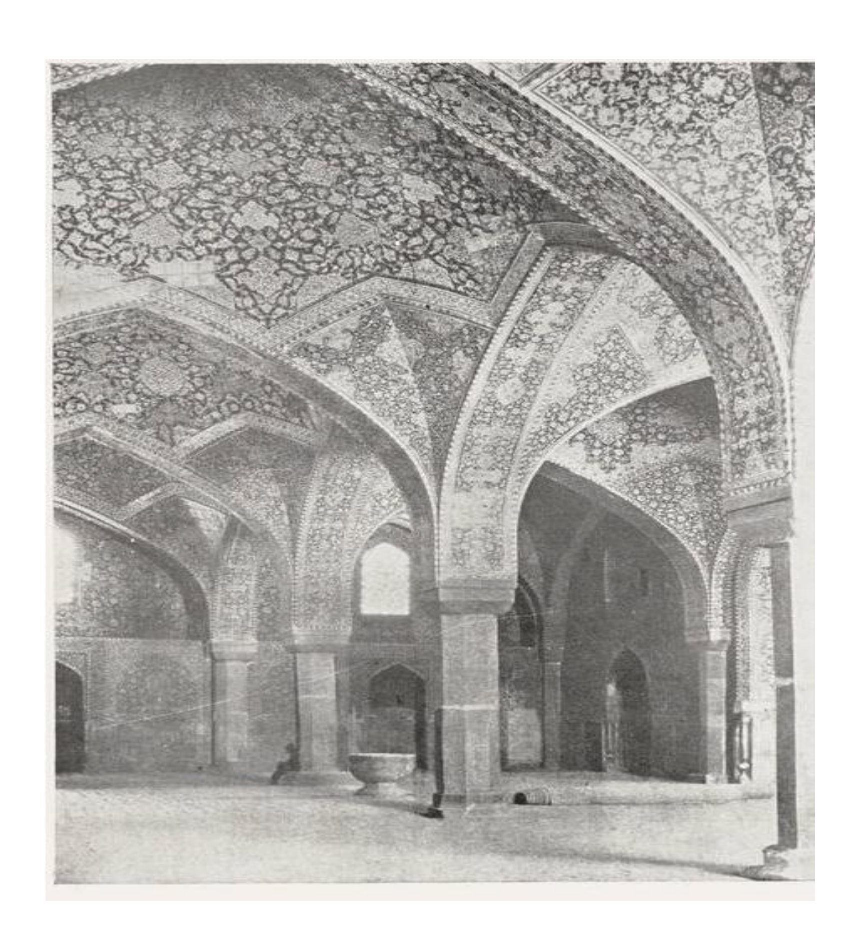
(شكل ٢١) الباب الخارجي من مسجد الشاه بأصفهان. مؤرخ سنة ١٠٥٢ هـ - ١٦١٦ م .

اللوحة ٢٠



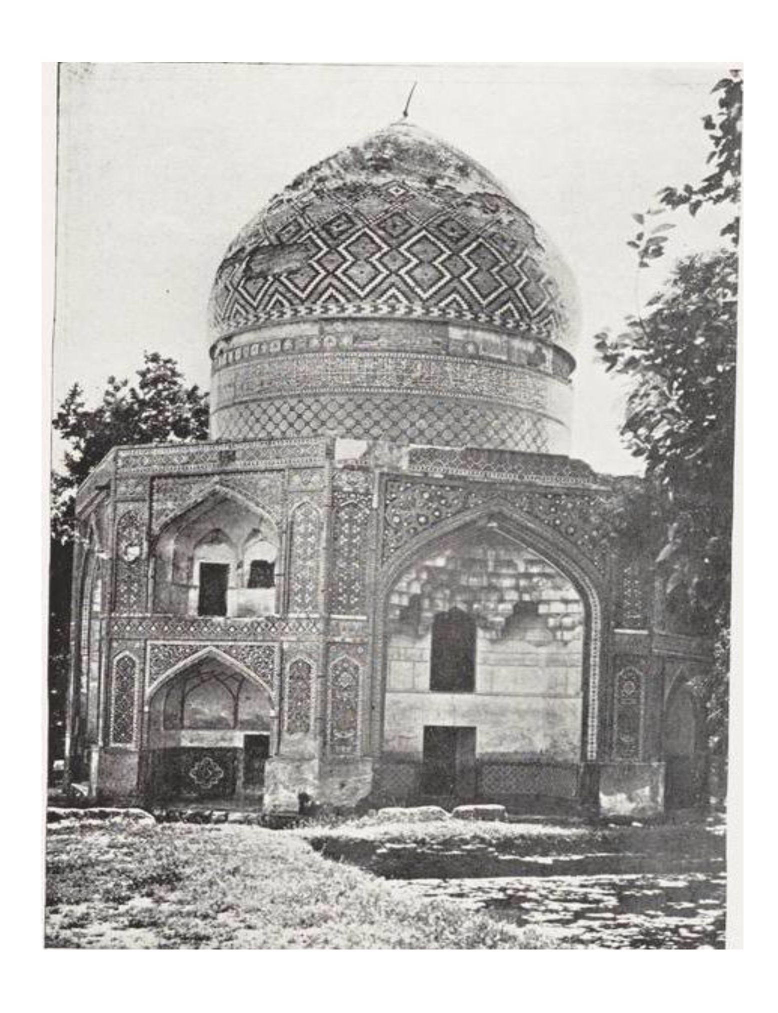
(شكل ٢٢) باب داخلي في مسجد الشاه بأصفهان.

اللوحة ٢١



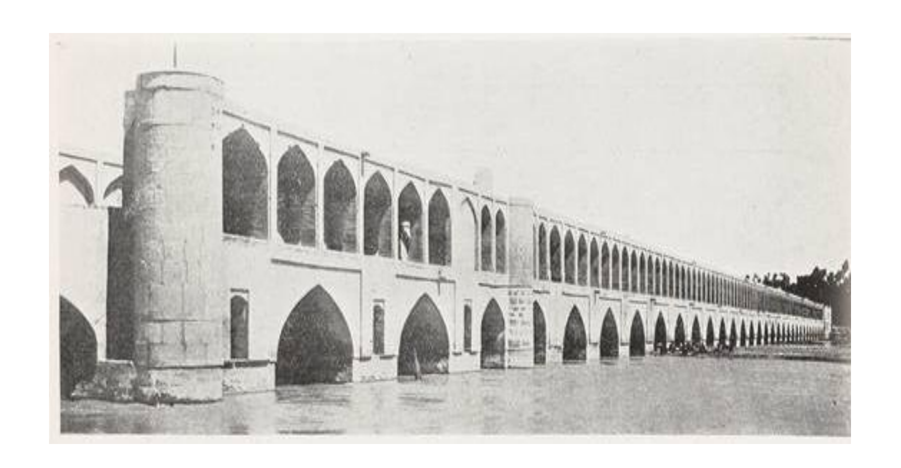
(شكل ٢٢) منظر داخلي في مسجد الشاه بأصفهان

(اللوحة ٢٢)

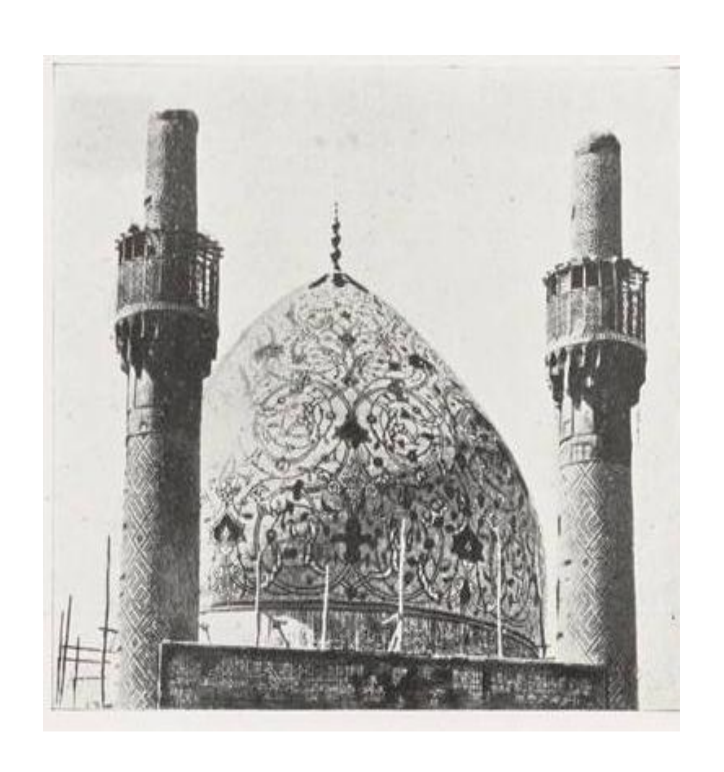


(شكل ٢٤) ضريح قدم جاه بمدينة نيسابور. من القرن ١١هـ – ١٧ م

اللوحة ٢٣



(شكل ٢٥) قنطرة في أصفهان، من بداية القرن ١١هـ-١٧م.



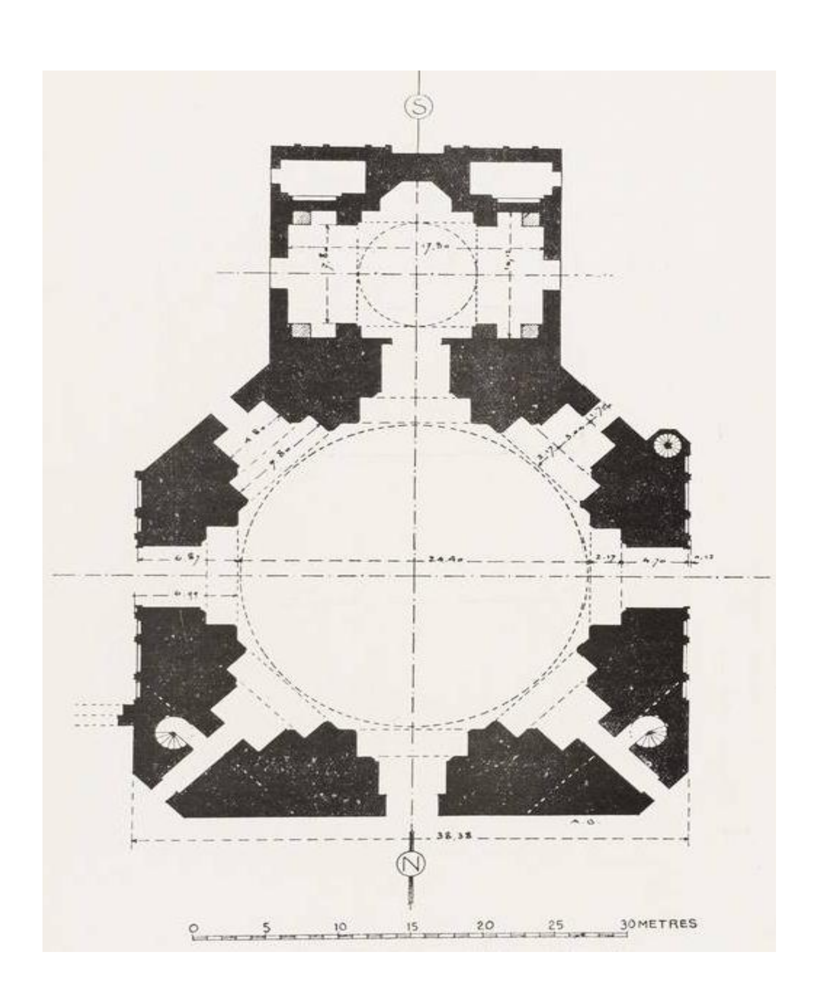
(شكل ٢٦) قبة مدرسة ما در شاه بأصفهان. مؤرخة سنة ١١٢٦ هـ – ١٧١٤ م .

اللوحة ٢٤



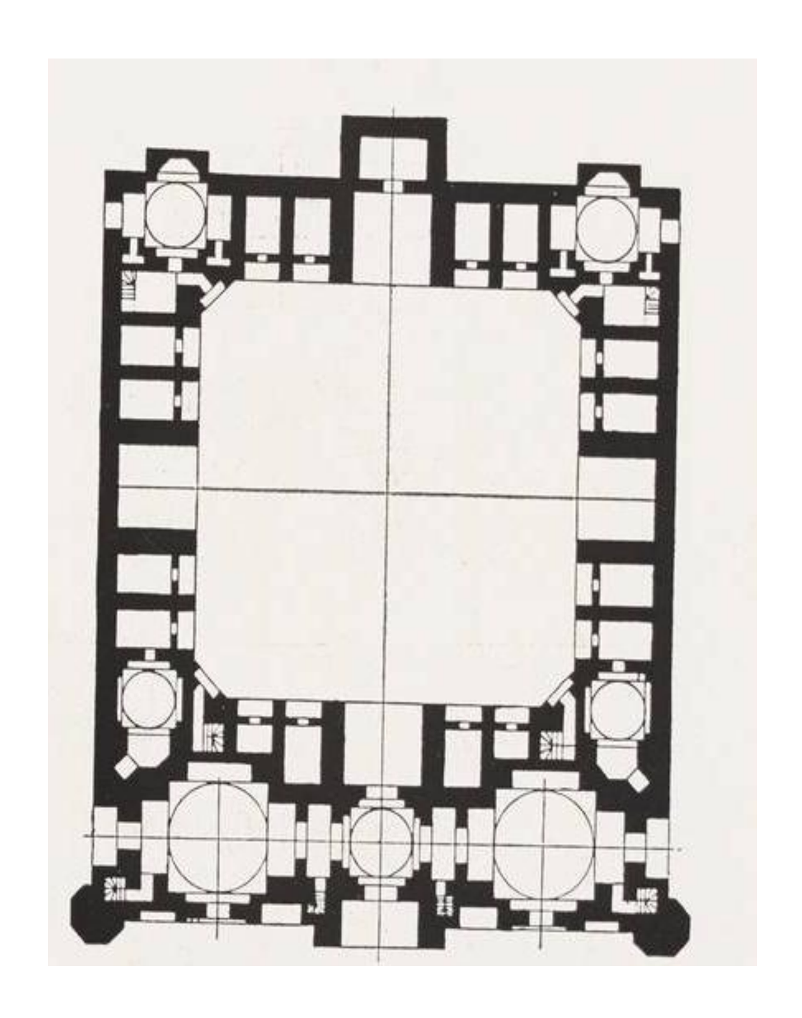
شكل ٢٧ مدخل السوق في مدينة يزد. من بداية القرن الماضي.

اللوحة ٢٥



(شكل ٢٨) تخطط ضريح الجايتو في مدينة سلطانية

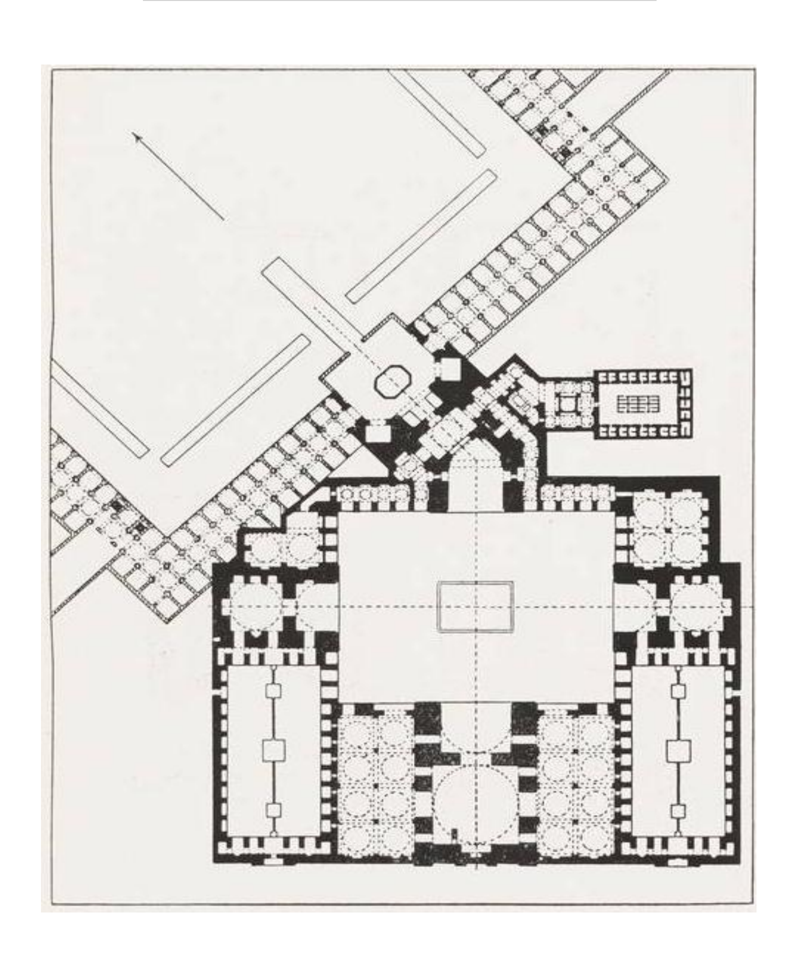
اللوحة ٢٦



(شكل ٢٩) تخطيط مدرسة خر جرد.

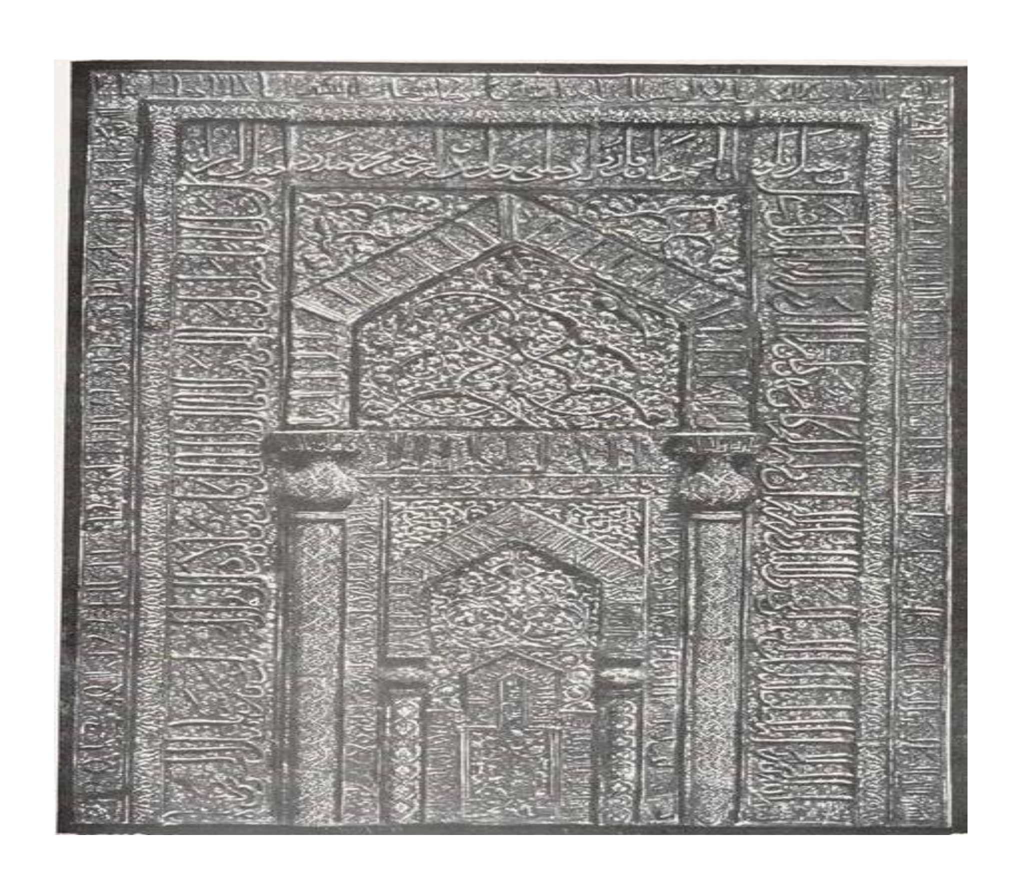
اللوحة ٢٧

(شكل ٣٠) تخطيط مسجد شاه بأصفهان.



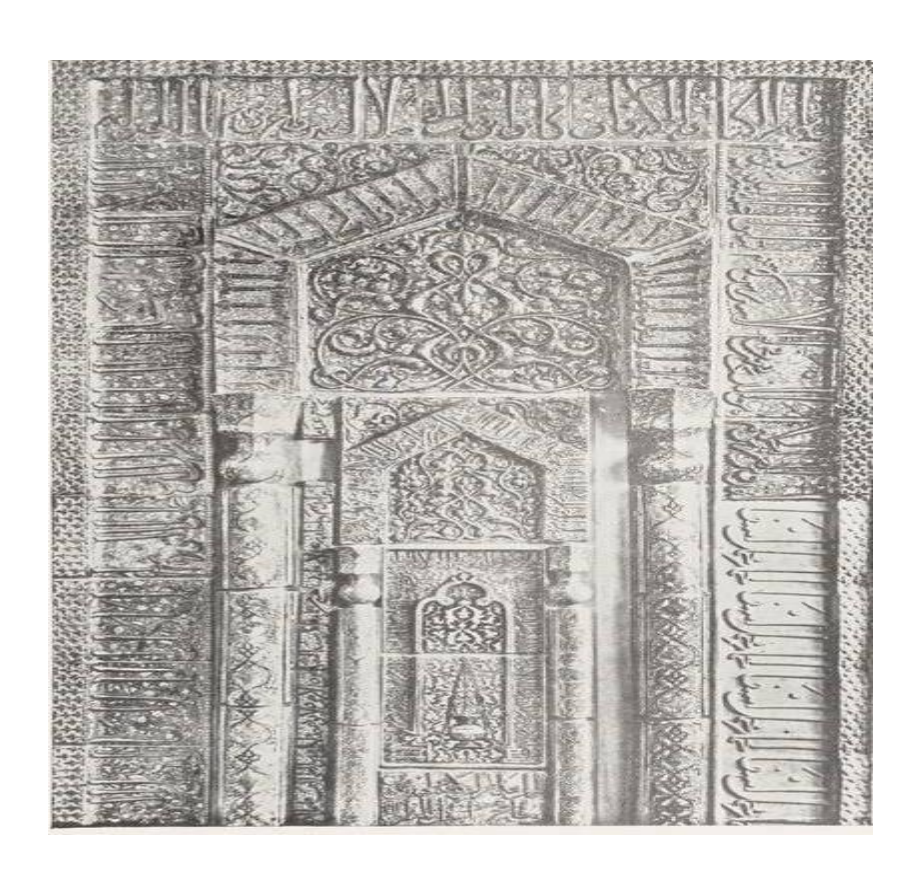
اللوحة ٢٨

(شكل ٣١) محراب من القا شاني ذي البريق المعدني والزخارف البارزة. أصله من جامع الميللي. قاء شان. مؤرخ سنة ٦٢٣هـ-١٢٢٦م ؛ وعليه اسم صانعه الحسن بن عرب شاه. محفوظ في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين.



اللوحة ٢٩

(شكل ٣٢) محراب من القاشاني ذى البريق المعدني من فرامين عليه إمضاء على بن محمد ابن ابى طاهر ومؤرخ سنة ٦٦٣ – ١٢٦٤ م .
في مجموعة كيفوريان



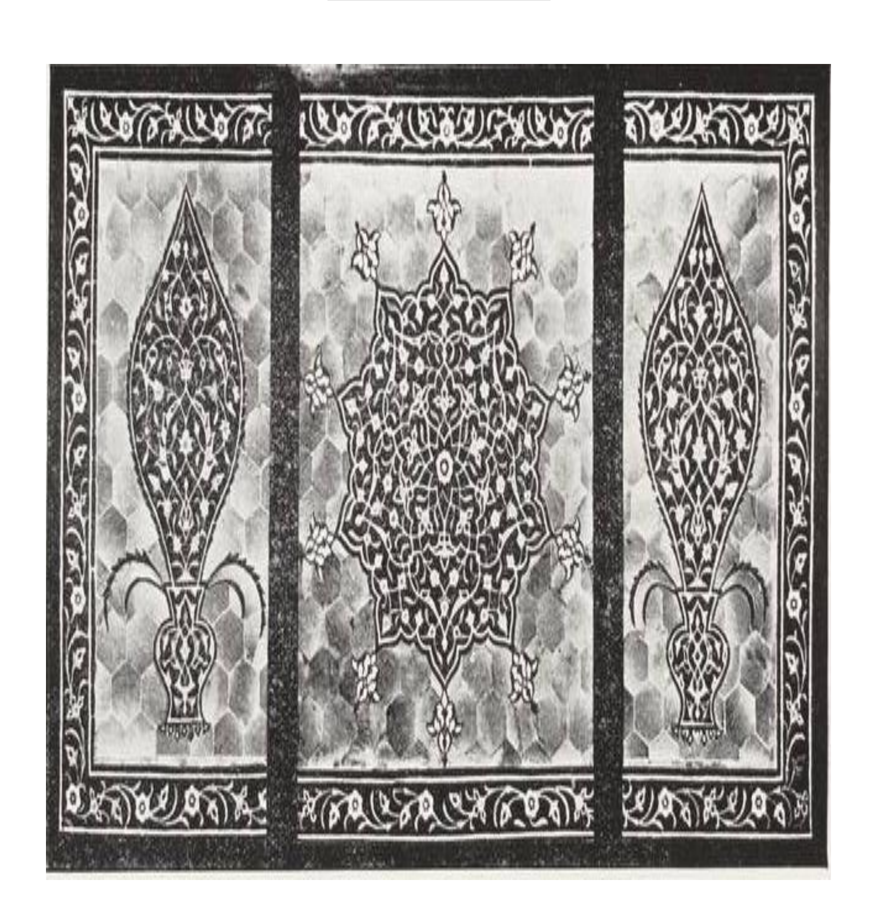
اللوحة ٣٠

(شكل ٣٣) محراب من الفسيفساء الخزفية، في منتصف القرن ٨ هـ
– ١٤ م في المتحف المتر بوليتان بنيويورك.



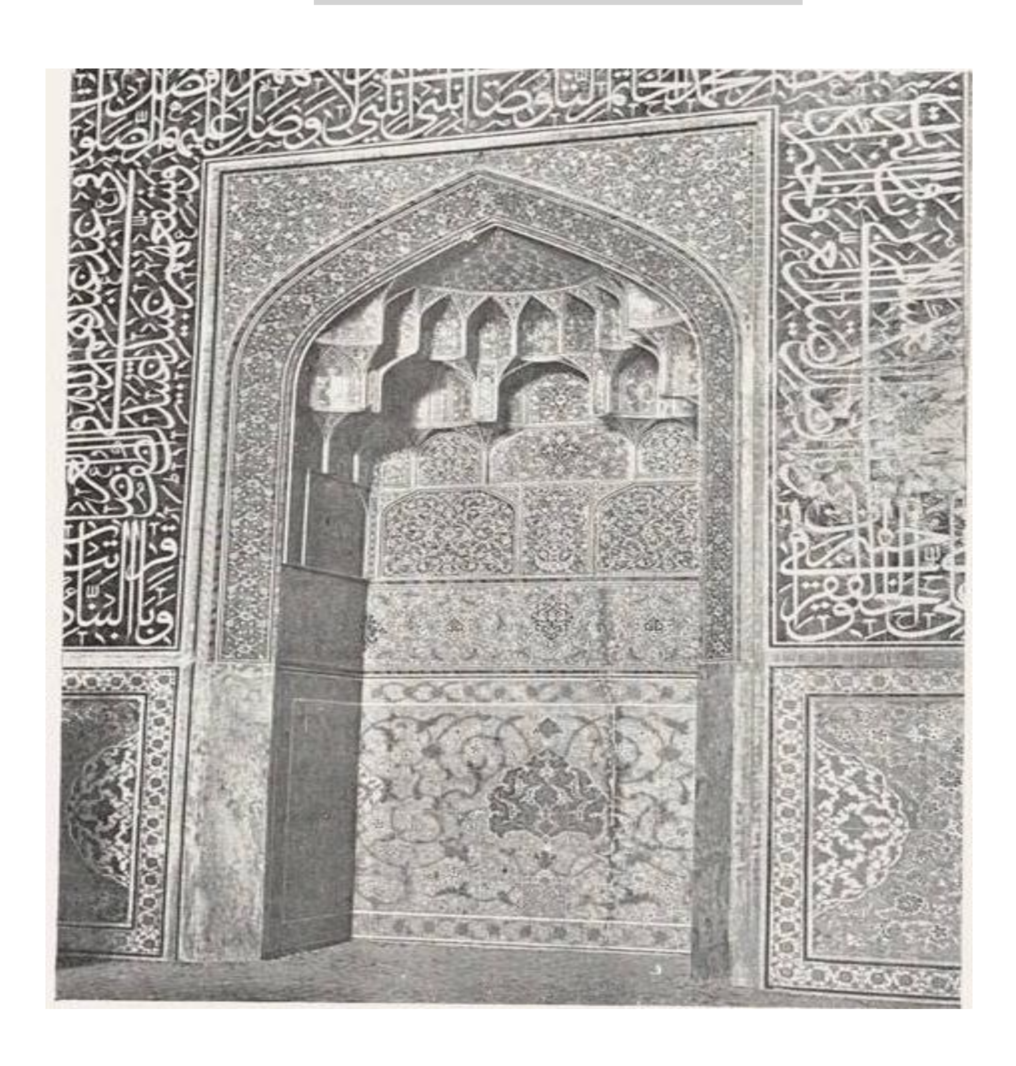
اللوحة ٣١

(شكل ٣٤) فسيفساء خزفية كانت في خان قاه بمدينة أصفهان في مجموعة كيفوركبان.



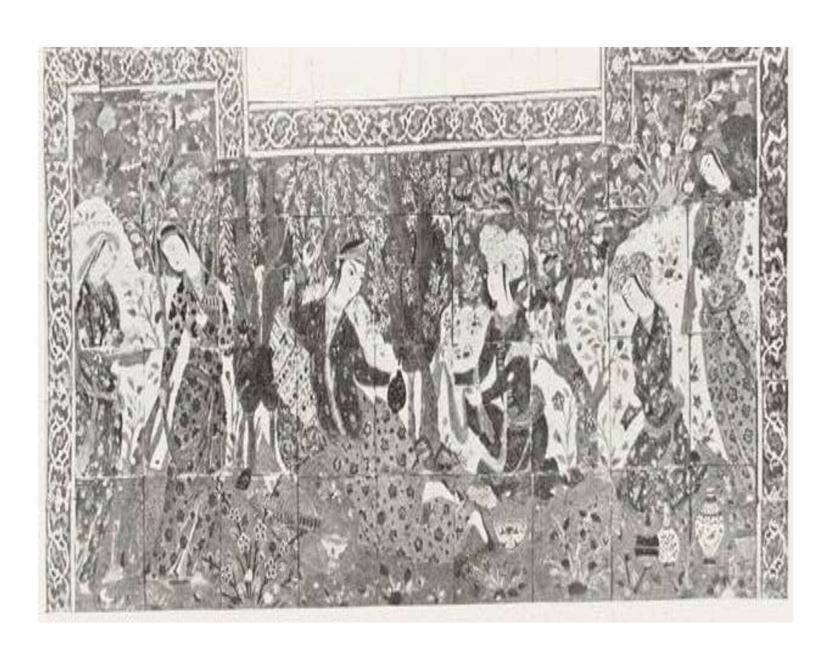
اللوحة ٣٢

(شكل ٣٥) محراب من الفسيفساء الخزفية في مسجد الشيخ لطف الله بأصفهان. سنة ١٠٢٨ هـ – ١٦١٨ م



اللوحة ٣٣

(شكل ٣٦) تربيعات قاشاني من قصر جهل سنون بأصفهان. في متحف فكتوريا وألبرت بلندن. من القرن ١١÷ – ١٧ م .



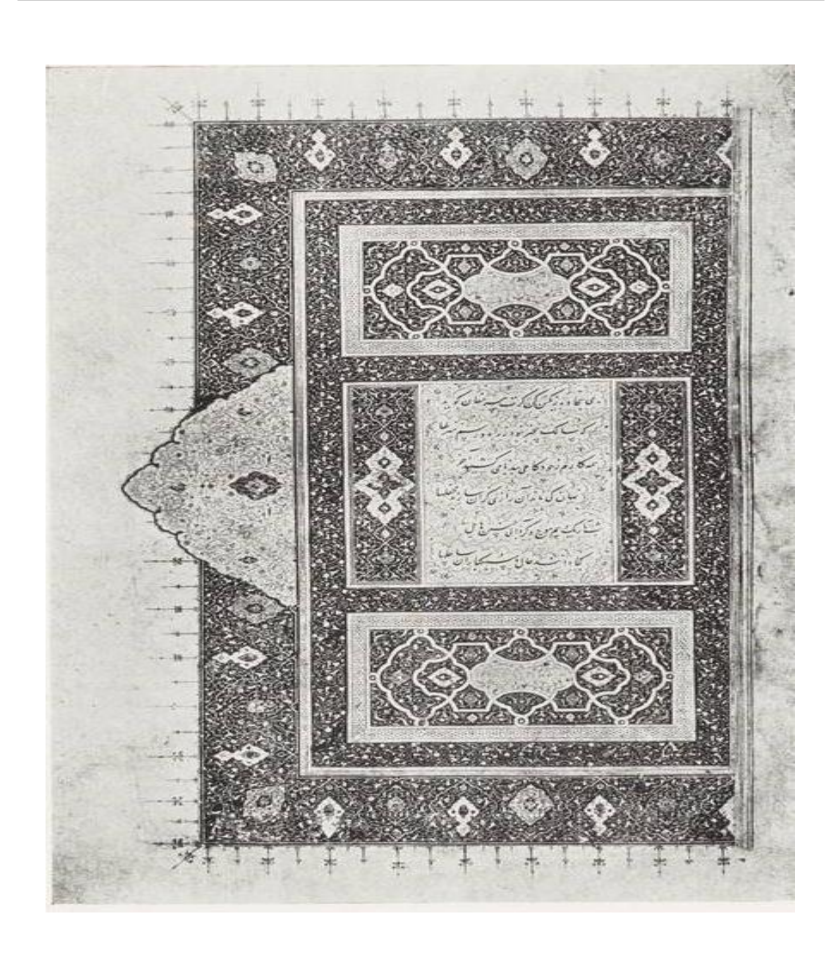
اللوحة ٣٤

(شكل ٣٧) جزء من نقش حائطي في مجموعة هيرا مانك Heeramaneek من القرن ٦ هـ – ١٢ م .



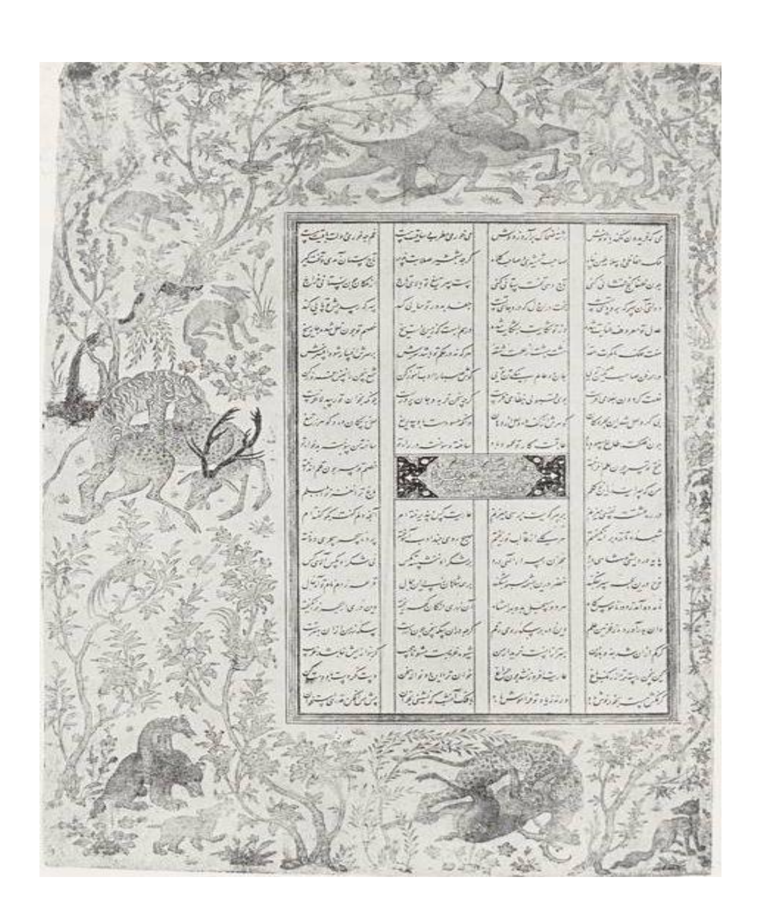
اللوحة ٣٥

(شكل) ٣٨) الصفحة الاولى من مخطوط ايراني كتبه سلطان محمد نور في معرض فرير Freer Gallery. سنة ٩٢٩ هـ – ١٥٢٣ م .



اللوحة ٣٦

(شكل ٣٩) صفحة من مخطوط المنظومات (الخمسة) للشاعر نظامي. كتب للشاه طهما سب ومحفوظ في المتحف البريطاني. بين عامي ٩٤٦ هـ ، ١٥٣٩ م .



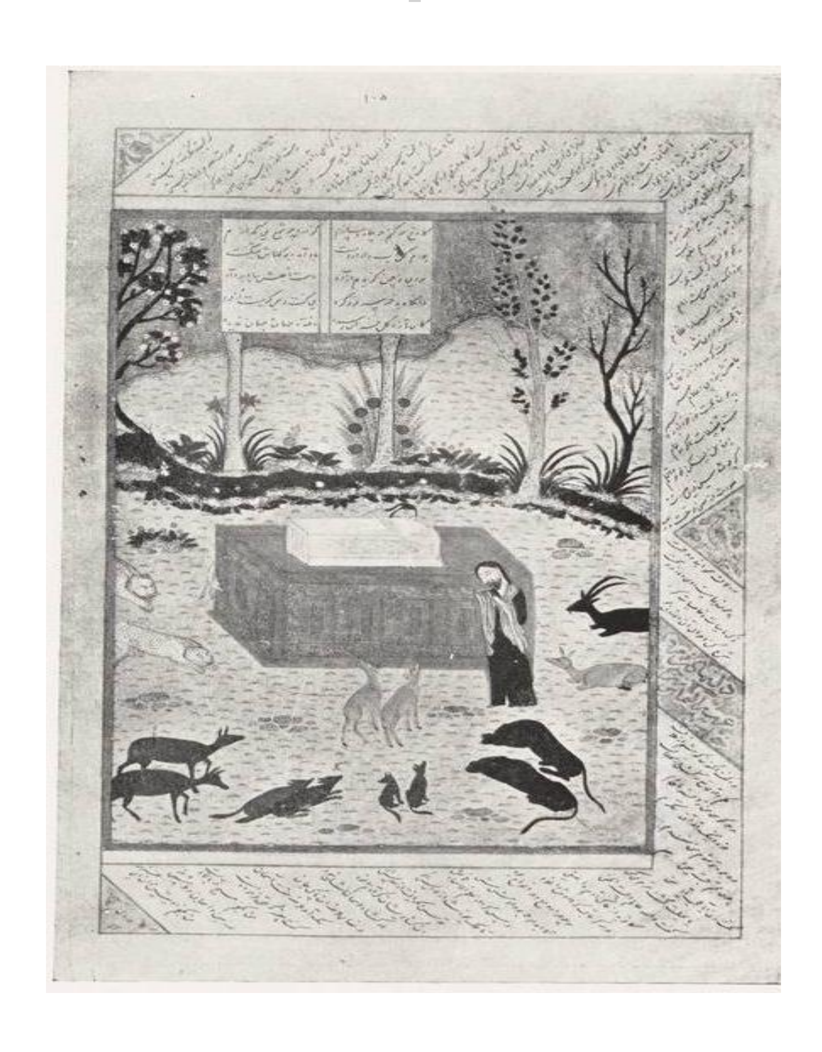
اللوحة ٣٧

(شكل ٤٠) النبي عليه السلام يبعث سيدنا حمزة وسيدنا علبا في مهمة. المدرسة السلجوقية – في مخطوط من كتاب جامع التواريخ لرشيد الدين . ومحفوظ في الجمعية الأسيوية بلندن وفي مكتبة ادن برة. سنة ٧١٤ هـ – ١٣١٤ م .



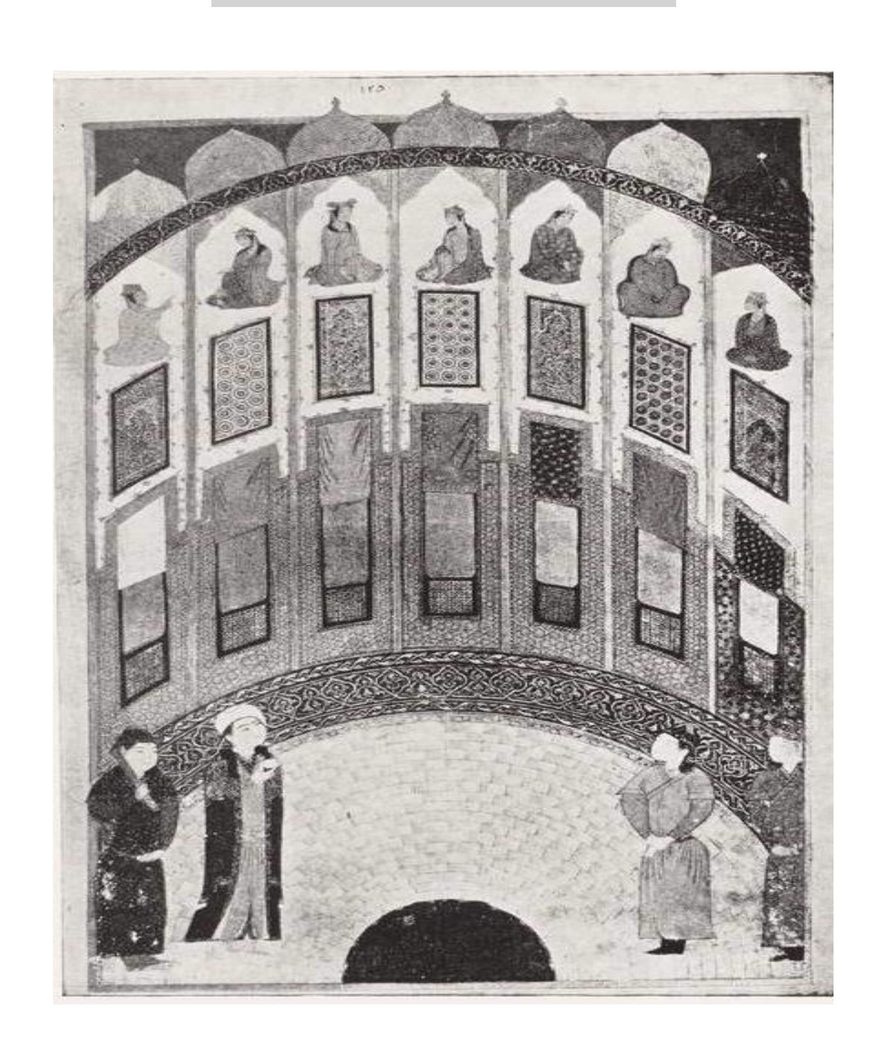
اللوحة ٣٨

(شكل ٤١) المجنون علي قبر ليلي . مدرسة شيراز سنة ٨١٣ هـ – ١٤١٠ م . من مخطوط Gullbenki صيادين. Gullbenkian .



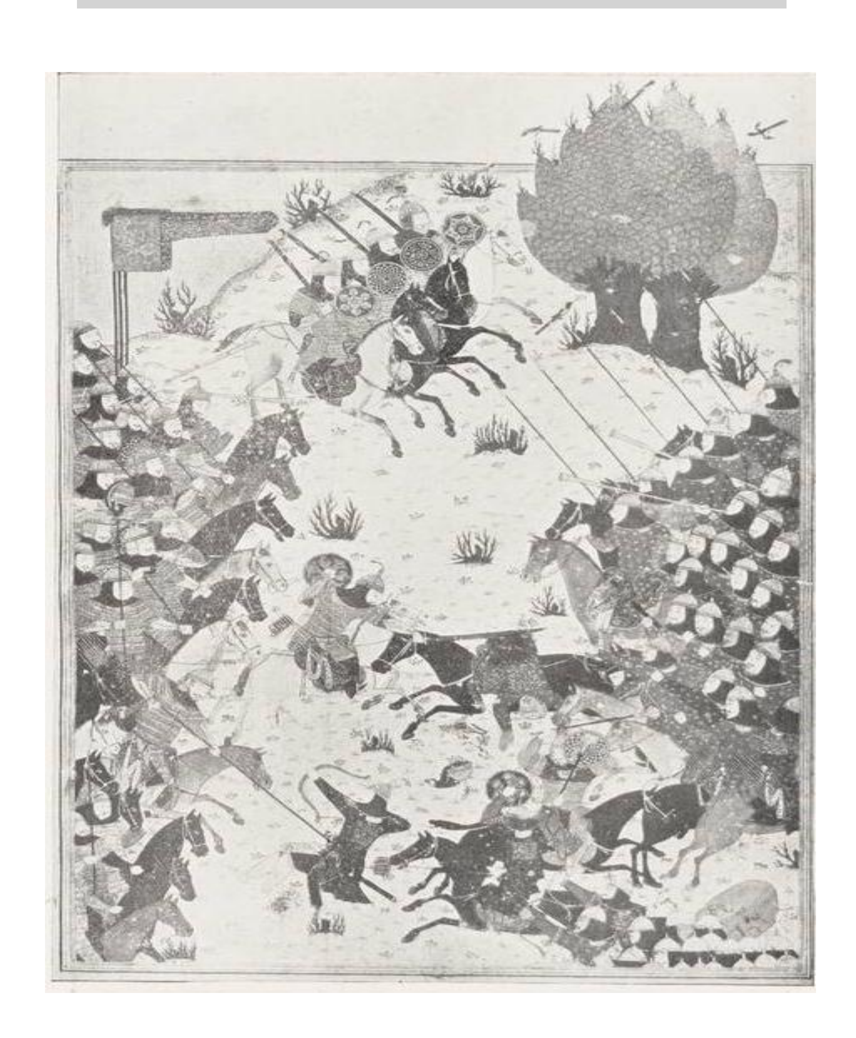
اللوحة ٣٩

(شكل ٤٢) بهرام جور والصور السبع. مدرسة شيراز من مخطوط في مجموعة جلبن كيان .Gullbenkian



اللوحة ٤٠

(شكل ٤٣) القتال بين جيوش كيخسرو وافرا سباب. من مخطوط شاه نامه في مكتبة قصر جلستان بطهران. ٨٣٣ هـ – ١٤٢٩ م .



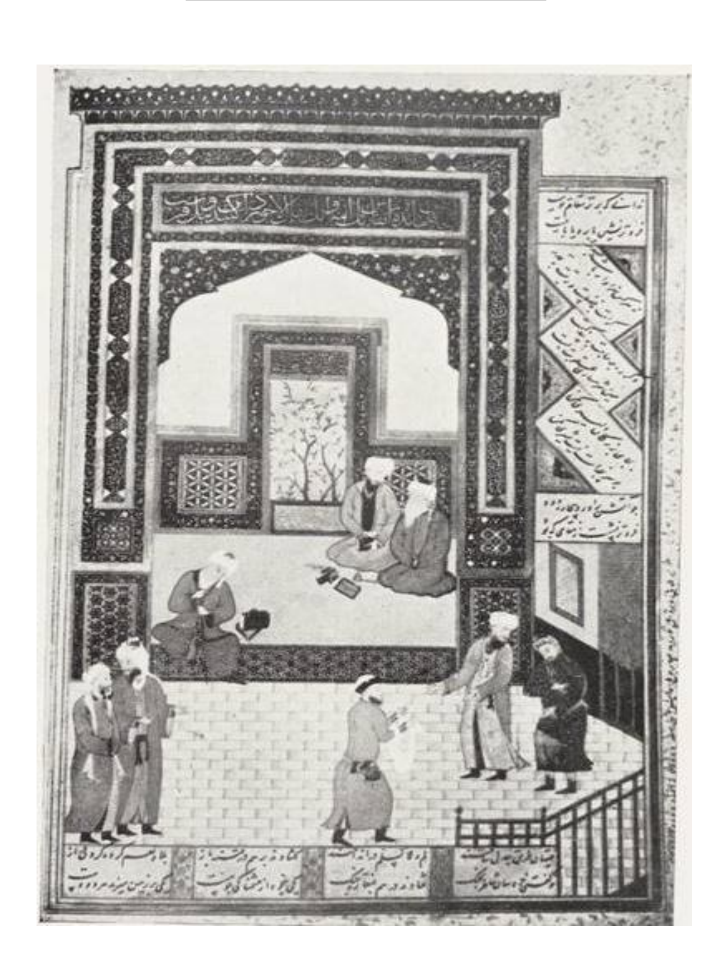
اللوحة ٤١

(شكل ٤٤) هماي أمير إيران يستقبل في حديقة القصر همايون ابنة قيصر الصين. سنة ٨٣٤ هـ – ١٤٣٠ م مدرسة هراة صورة من مخطوط ضائع ، ومحفوظة في متحف الفنون الزخرفية بباريس. سنة ٨٣٤ هـ – ١٤٣٠ م .



اللوحة ٤٢

(شكل ٤٥) فقهاء لمجادلون في مسجد . مدرسة هراة. من تصوير بهزاد في مخطوط من (بسنان) سعدى ومحفوظ في دار الكتب المصرية. مؤرخ سنة ٨٩٤ هـ ١٤٨٩ م .



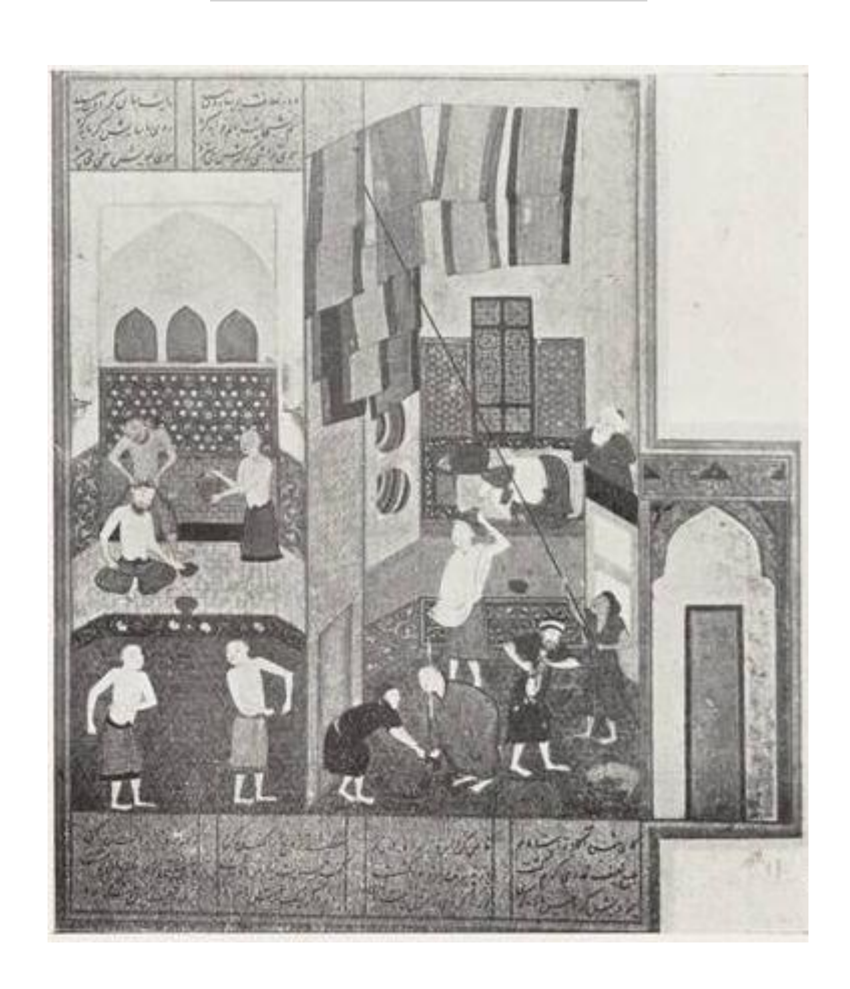
اللوحة ٤٣

(شكل ٤٦) بناء مسجد. تنسب الي المصور بهزاد من مخطوط للمنظومات (الخمسة) للشاعر نظامي.



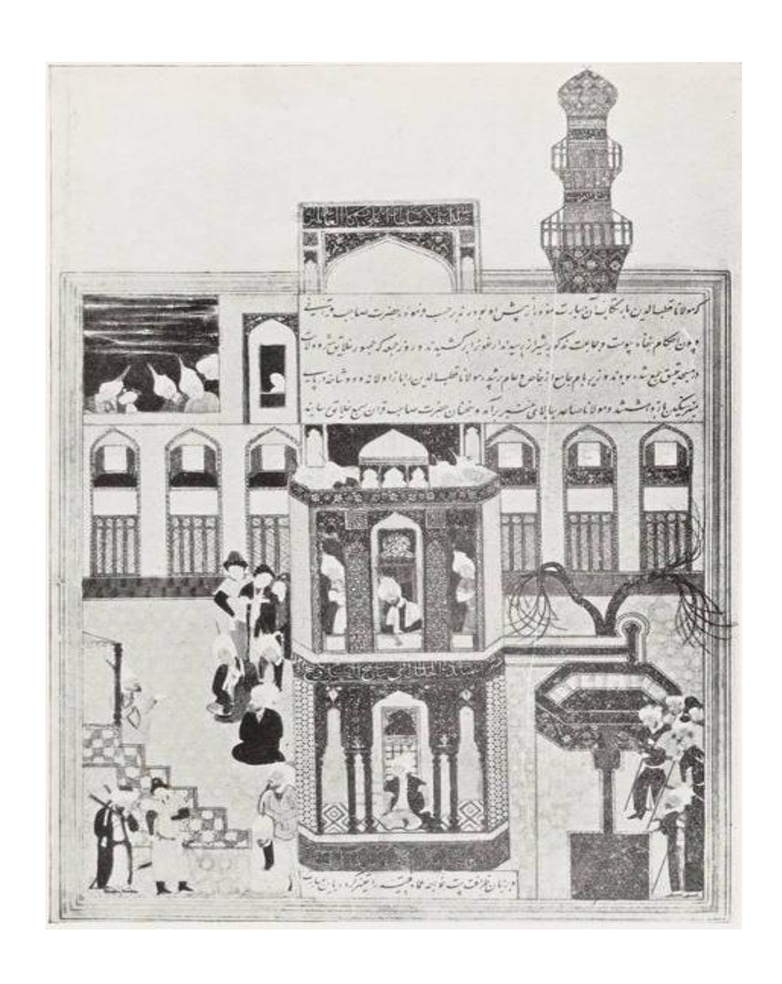
اللوحة ٤٤

(شكل ٤٧) مناظر في حمام. تنسب للمصور بهزاد من مخطوط للمنظومات (الخمسة) للشاعر نظامي.



اللوحة ٤٥

(شكل ٤٨) قطب الدين يقاد سجينا الي المسجد الجامع في شيراز. المدرسة الصفوية في تبريز سنة ٩٣٥هـ – ١٥٢٩ م . في مخطوط من ظفر نامه لشرف الدين على يزدى . ومحفوظة في مكتبة قصر جلستان بطهران.



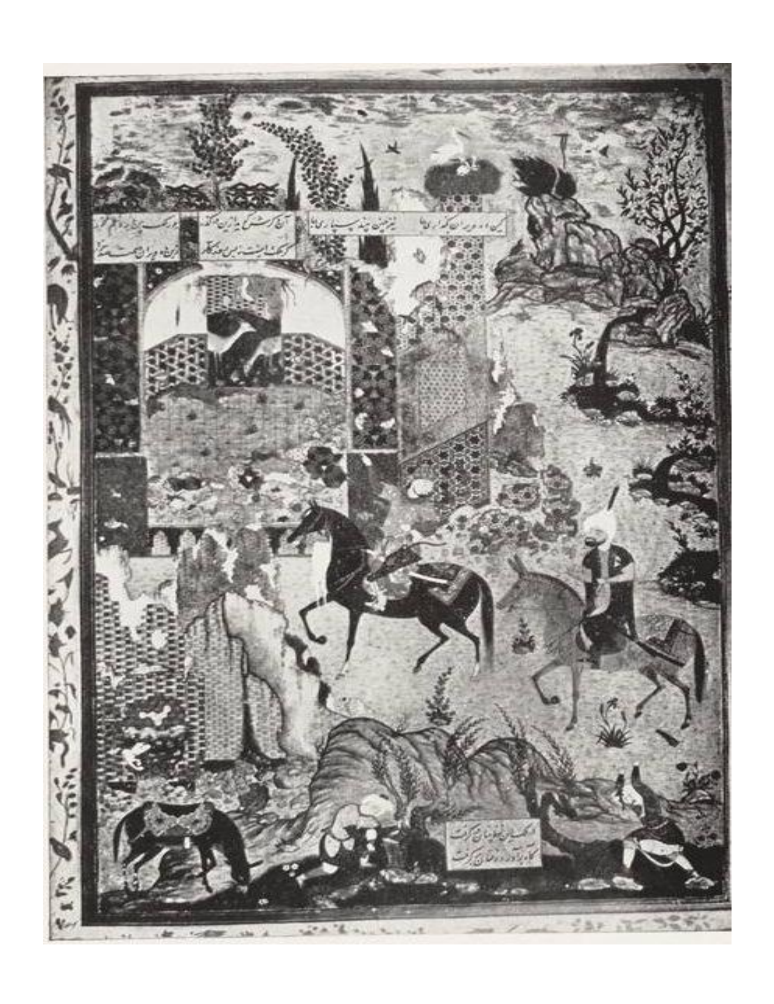
اللوحة ٤٦

(شكل ٤٩) صورة المعراج. من المدرسة الصفوية الأولي في تبريز ولعلها من تصوير سلطان محمد. في مخطوط من المنظومات (الخمسة) لنظامي ، كتب للشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦هـ ، ١٥٤٣ م ومحفوظ في المتحف البريطاني.



اللوحة ٤٧

(شكل ٥٠) كسرى أنو شروان ووزيره يسمعان البومتين . من المدرسة الصفوية الأولي في تبريز . في مخطوط من المنظومات (الخمسة) لنظامي. كتب للشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦هـ ، ١٥٤٣ م ومحفوظ في المتحف البريطاني.



اللوحة ٤٨

(شكل ٥١) منظر في الريف. للمصور محمدي سنة بين عامي ٩٨٦ هـ ، ١٥٧٨ م في متحف اللوفر بباريس.



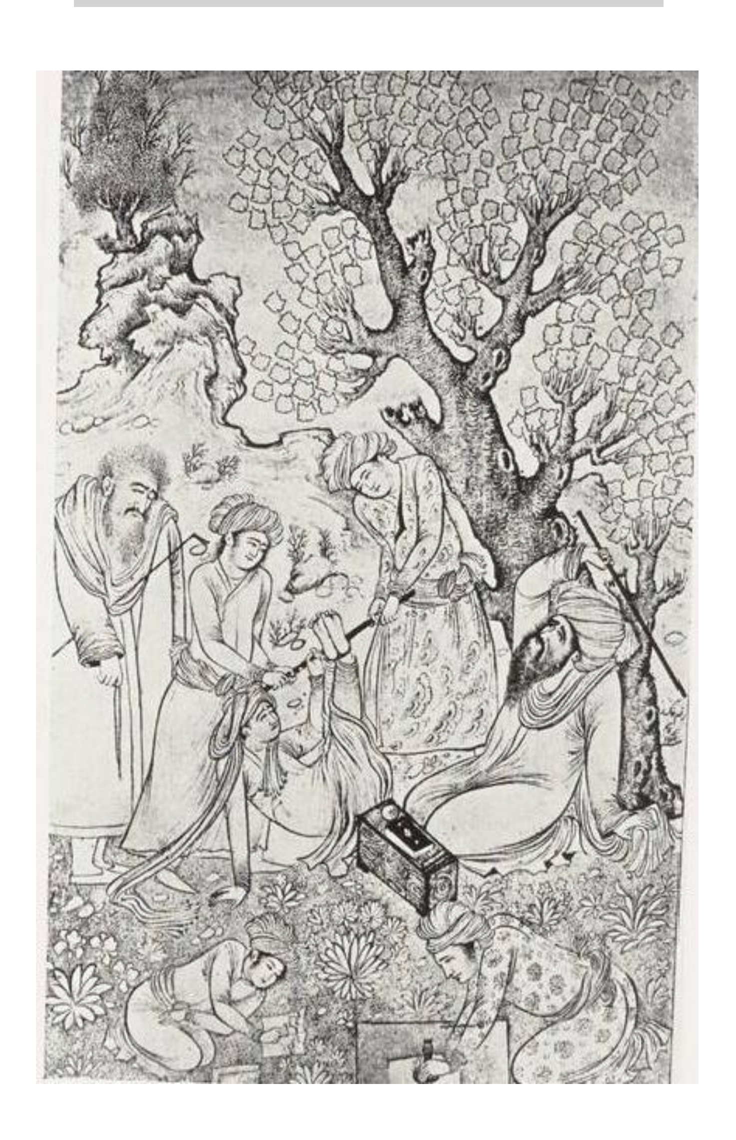
اللوحة ٤٩

(شكل ٥٢) منظر طبيعي وثلاثة صيادين . عليه امضاء المصور رضا عباسي من نهاية القرن ١٠ هـ – ١٦ م . في مجموعة كارتييه la Cartier.



اللوحة ٥٠

(شكل ٥٣) صورة ضرب (بالفلقة) للمصور محمد قاسم سنة ١٠١٤ هـ ، ١٦٠٥ م في المتحف المترو بوليتان بنيويورك.



اللوحة ٥١

(شكل ٥٤) اسكندر وزوجته روشنك. من المدرسة الصفوية الثانية بأصفهان في القرن ١١ هـ – ١٧ م ، في مخطوط شاه نامة بمجموعة شستر بيتي Chester Betty. وعليها امضاء معين المصور.



اللوحة ٥٢

(شكل ٥٥) لوحة فنية ايرانية من القرن ١٢ هـ – ١٨ م من مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم.



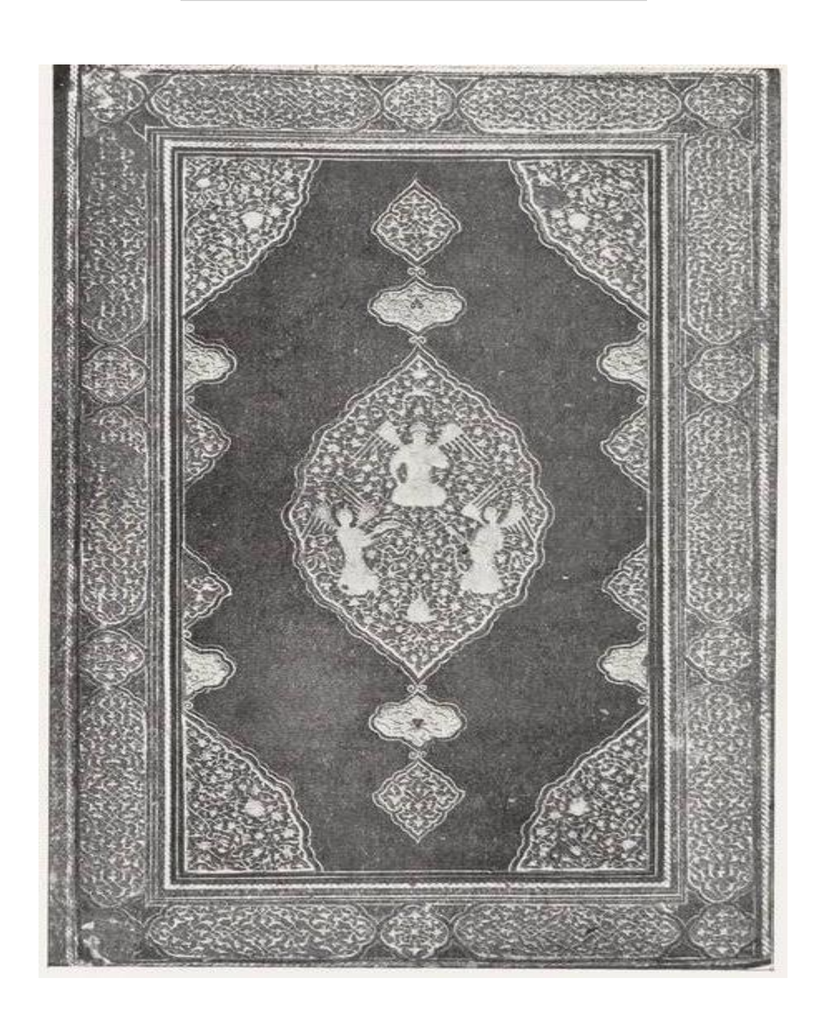
اللوحة ٥٣

(شكل ٥٦,٥٧) لوحتان فنيتان من ايران في القرن ١٢ هـ – ١٨ م.
من مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم.



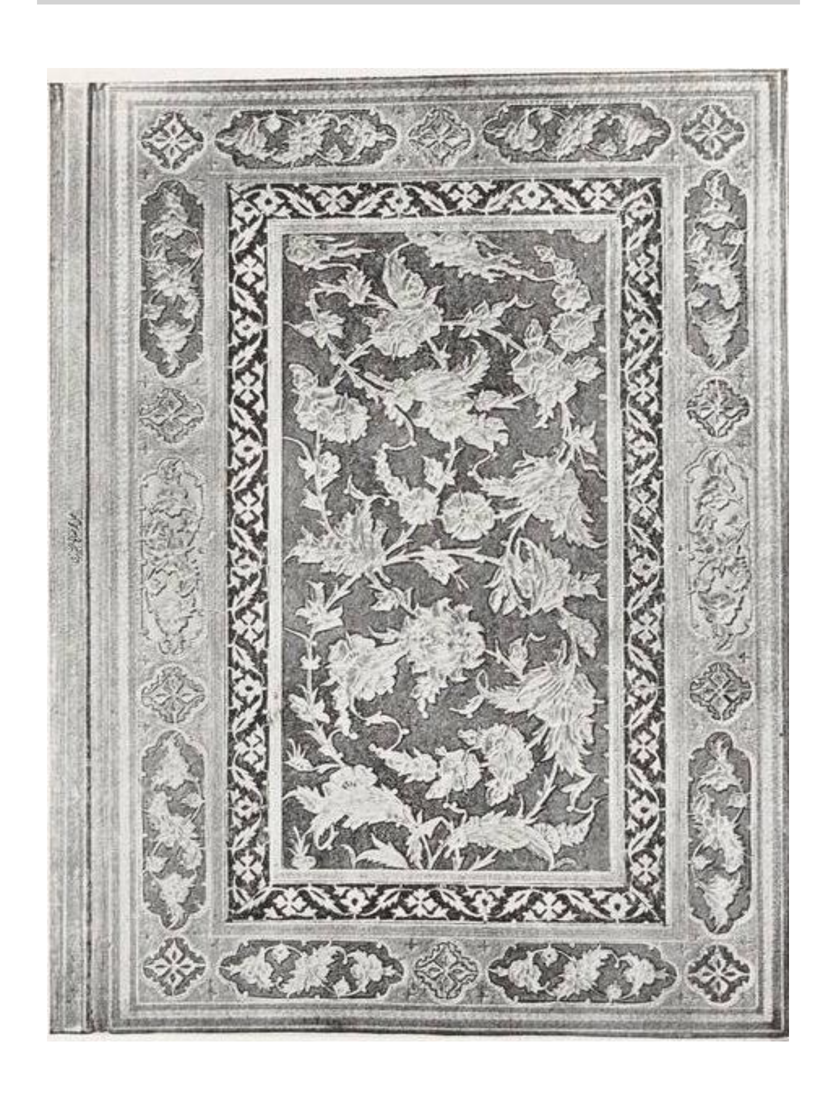
اللوحة ٥٤

(شكل ٥٨) جلد كتاب ايراني . في القرن ١٠ هـ – ١٦ م من مجموعة جلبن كيان Gullbenkian.



اللوحة ٥٥

(شكل ٥٩) جلد كتاب ايراني من عمل محمد صالح التبريزي في القرن ١٠ هـ – ١٦ م في مجموعة جلبن كيان gullbenkian.



اللوحة ٥٦

(شكل ٦٠) سجادة ايرانية . في القرن ١٠ هـ – ١٦ م في القسم الإسلامي من متاحف الدولة ببرلين.



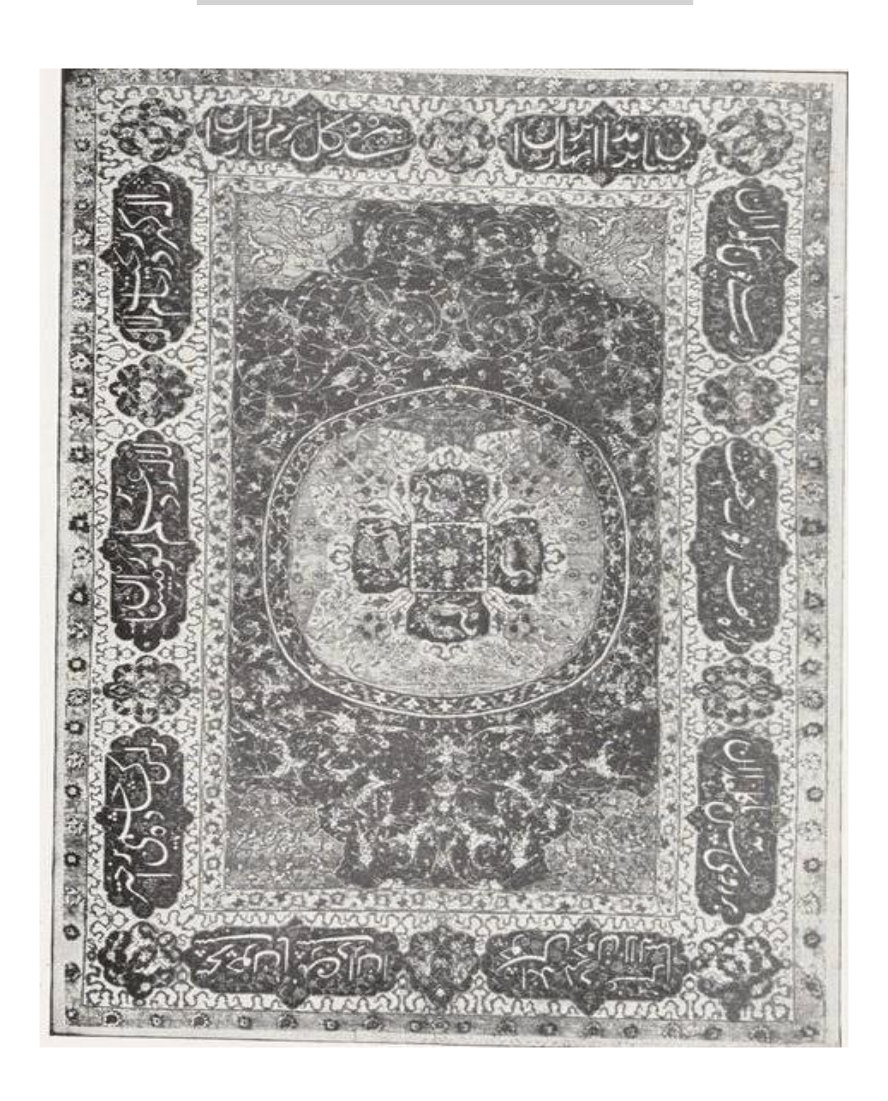
اللوحة ٥٧

(شكل ٦١) رسم جزء من سجادة كاملة من صناعة تبريز في القرن ١٠ هـ – ١٦ م محفوظة في متحف فكتوريا والبرت بلندن .



اللوحة ٥٨

(شكل ٦٢) سجادة حريرية من صناعة تبريز محفوظة في متحف الفنون الزخرفية بباريس. في القرن ١٠ هـ – ١٦ م



اللوحة ٥٩

(شكل ٦٣) سجادة ايرانية محلاة بخيوط معدنية من صناعة تبريز من مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم. في القرن ١٠ هـ – ١٦ م



اللوحة ٦٠

(شكل ٦٤) سجادة من صناعة تبريز في متحف المنسوجات بمدينة ليون بفرنسا. في القرن ١٠ هـ – ١٦ م .



اللوحة ٦١

(شكل ٦٥) سجادة حريرية من صناعة قاشان في القرن ١٠ هـ – ١٦ م في متحف جو بلان بباريس.



اللوحة ٦٢

(شكل ٦٦) سجادة حريرية من صناعة قاشان في المتحف المترو بوليتان بنيويورك. في القرن ١٠ هـ – ١٦ م



اللوحة ٦٣

(شكل ٦٧) سجادة من صناعة شمال غربي ايران في المتحف المترو بوليتان بنيويورك. في القرن ١٠ هـ – ١٦ م



اللوحة ٦٤

(شكل ٦٨) سجادة ذات أشجار ومناطق ، من صناعة شمال غربي ايران محفوظة ملهيين mellhenny . في القرن ١١ هـ – ١٧ م



اللوحة ٦٥

(شكل ٦٩) جزء من سجادة ايرانية في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم. في القرن ١١ هـ – ١٧ م



اللوحة ٦٦

(شكل ٧٠) سجادة ذات زهريات من صناعة تبريز في متحف الفنون الزخرفية بباريس. في القرن ١١ هـ – ١٧ م



اللوحة ٦٧

(شكل ٧١) رسم جزء من سجادة ايرانية كاملة (هراة) . في مجموعة
الدكتور علي باشا ابراهيم. في القرن ١٢ هـ – ١٨ م



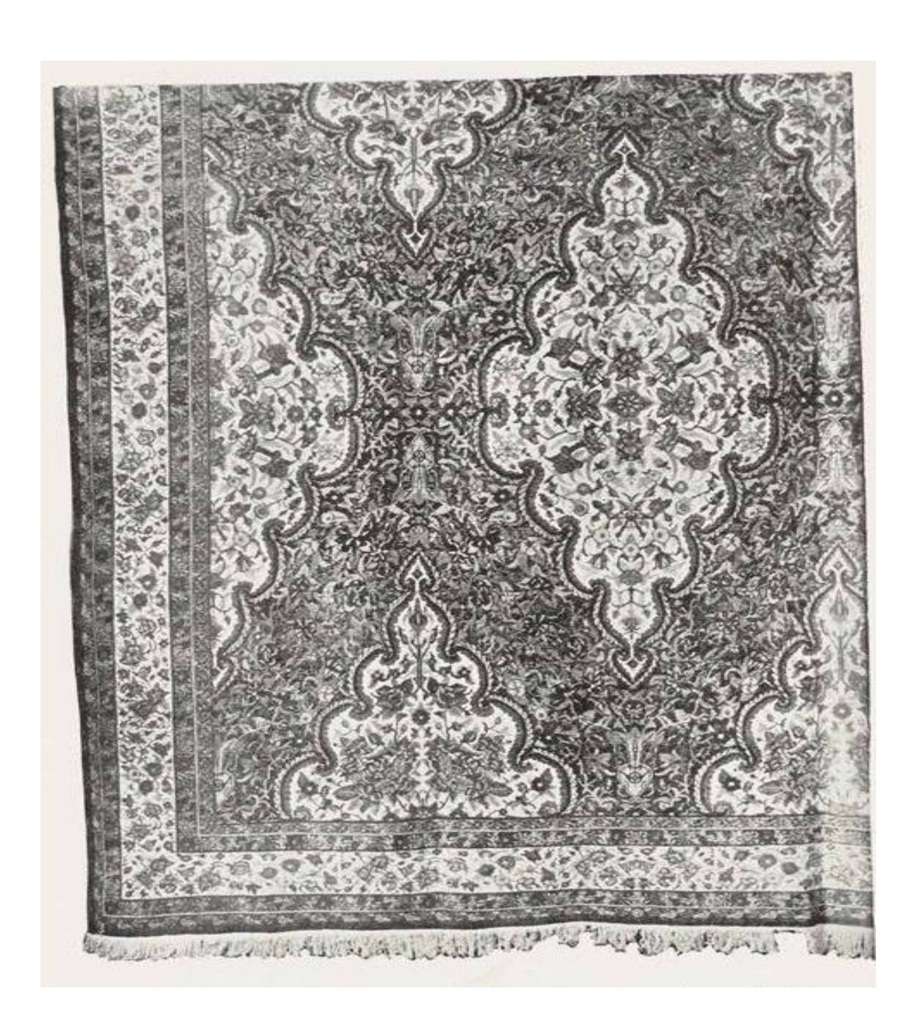
اللوحة ٦٨

(شكل ٧٢) سجادة من الحرير ز في القسم الإسلامي من متاحف الدولة ببرلين .



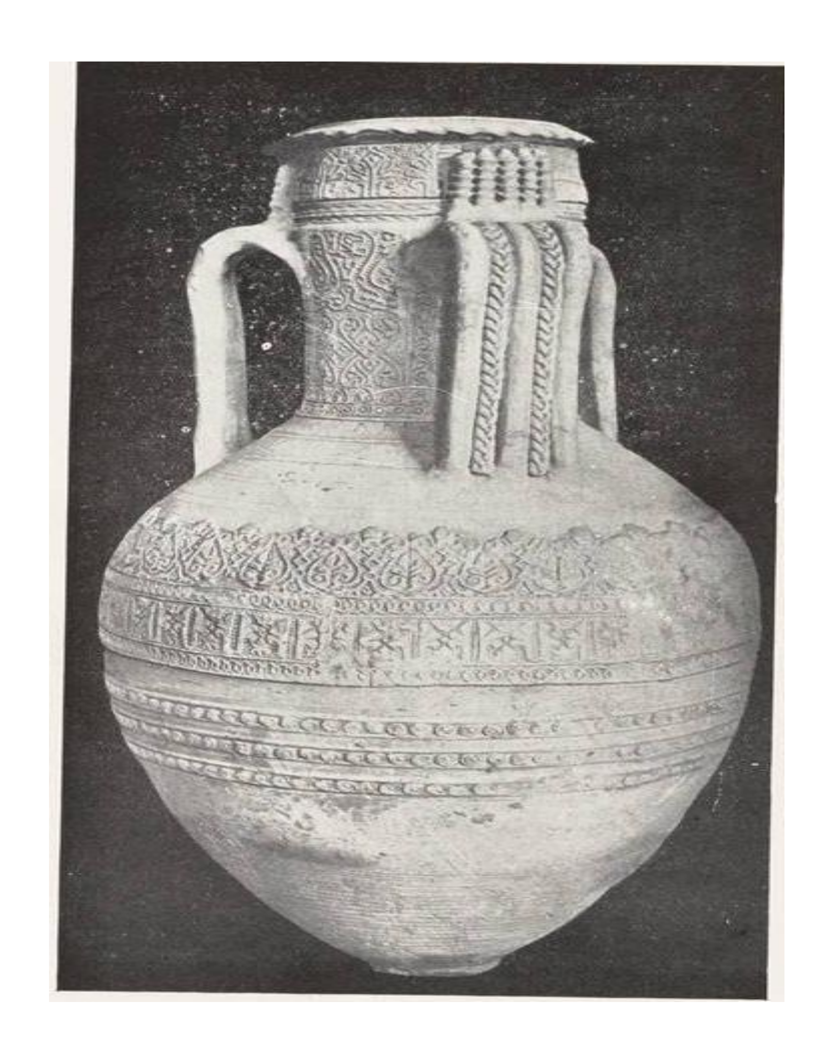
اللوحة ٦٩

(شكل ٧٣) رسم جزء من سجادة ايرانية كاملة . من مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم . مؤرخة من سنة ١١٩٤ هـ – ١٧٨٠ م .



اللوحة ٧٠

(شكل ٧٤) زير من الفخار بدون دهان وعليه زخارف مطبوعة من خوزستان في مجموعة نيجات ربي .Nejat Rabbi في القرن ٣ هـ – ٩ م .



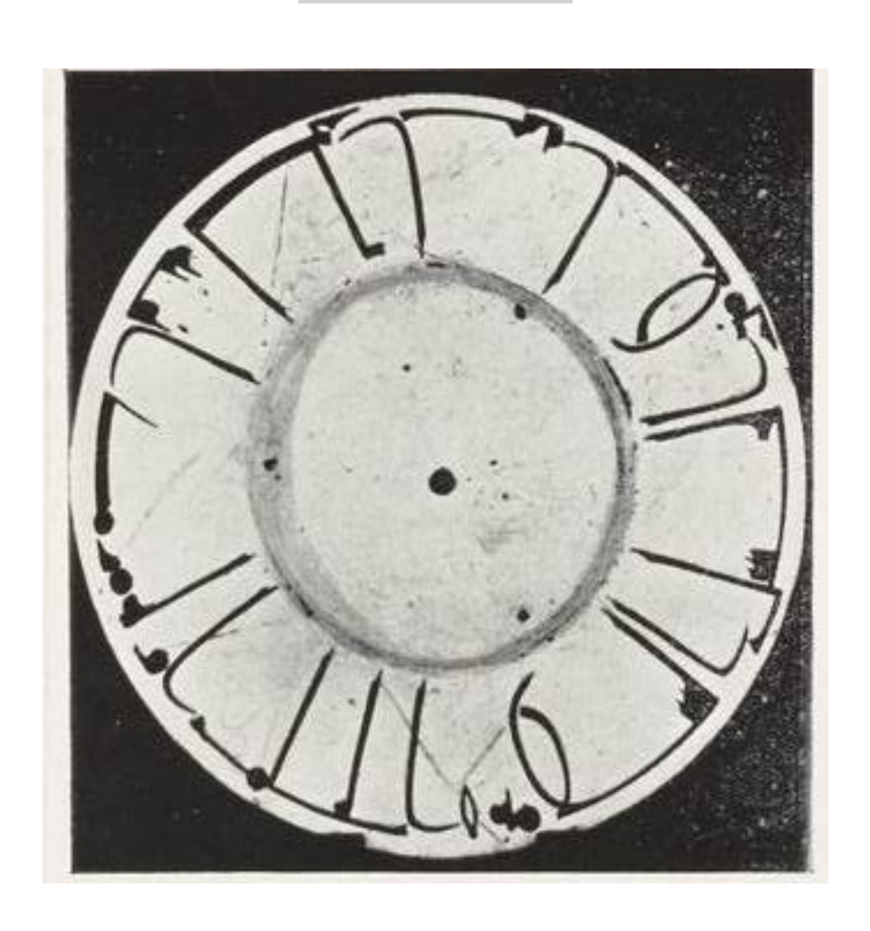
اللوحة ٧١



(شكل ٧٥) صحن خزفي في المتحف الأهلي بطهران. في القرن ٣ هـ – ٩ م .

اللوحة ٧١

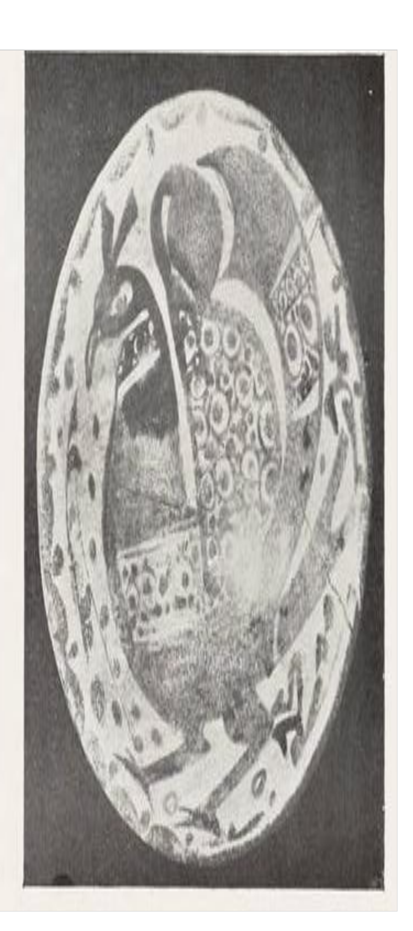
(شكل ٧٦) صحن خزفي من بلاد ما وراء النهر في متحف اللوفر .
في القرن ٣ هـ – ٩ م .



اللوحة ٧٢

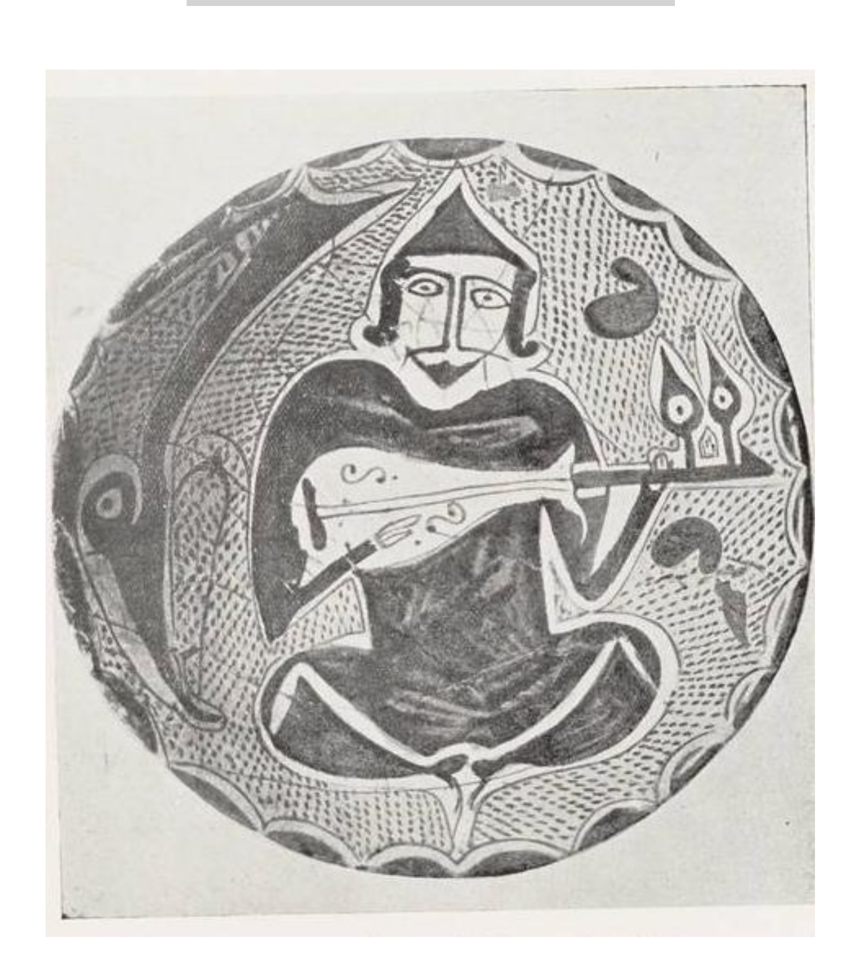
(شكل ٧٧و ٧٨) صحنان من الخزف ذي البريق المعدني .في متحف فتز ويليام وفي مجموعة الفونس كان. في القرن ٣ هـ – ٩ م .





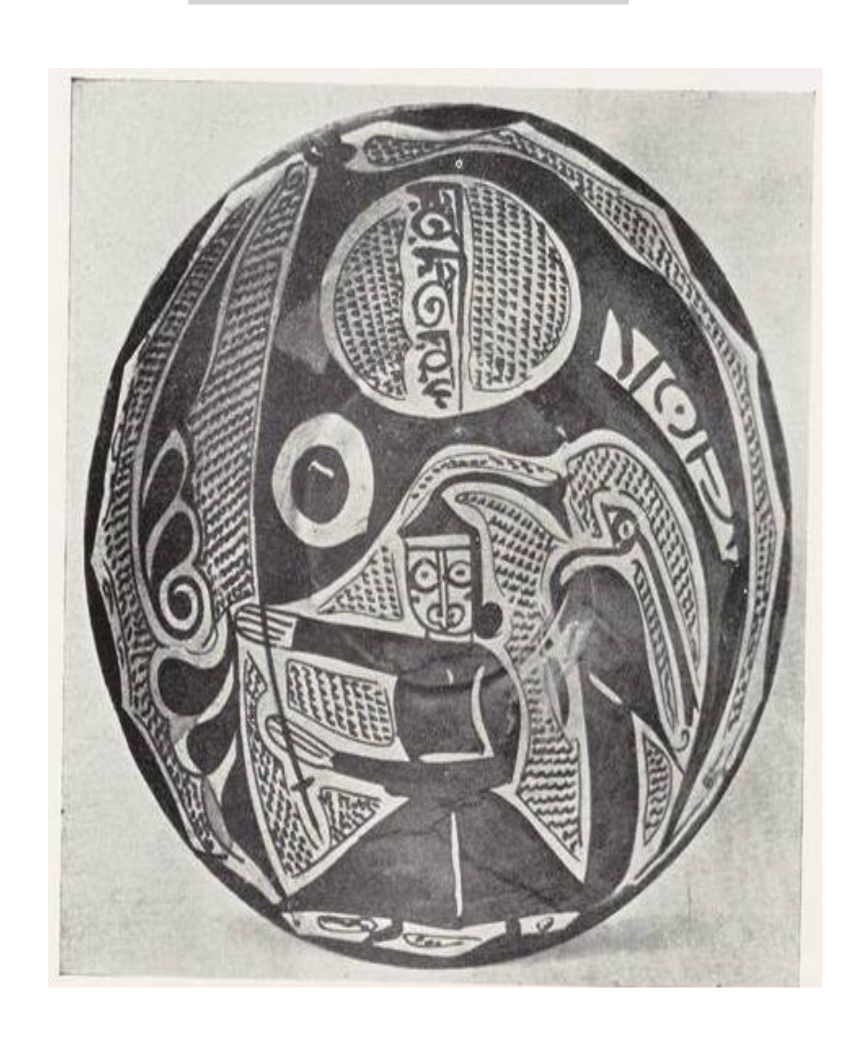
اللوحة ٧٣

(شكل ٧٩) صحن من خزف ذي بريق معدني في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم. في القرن ٣ هـ - ٩ م .



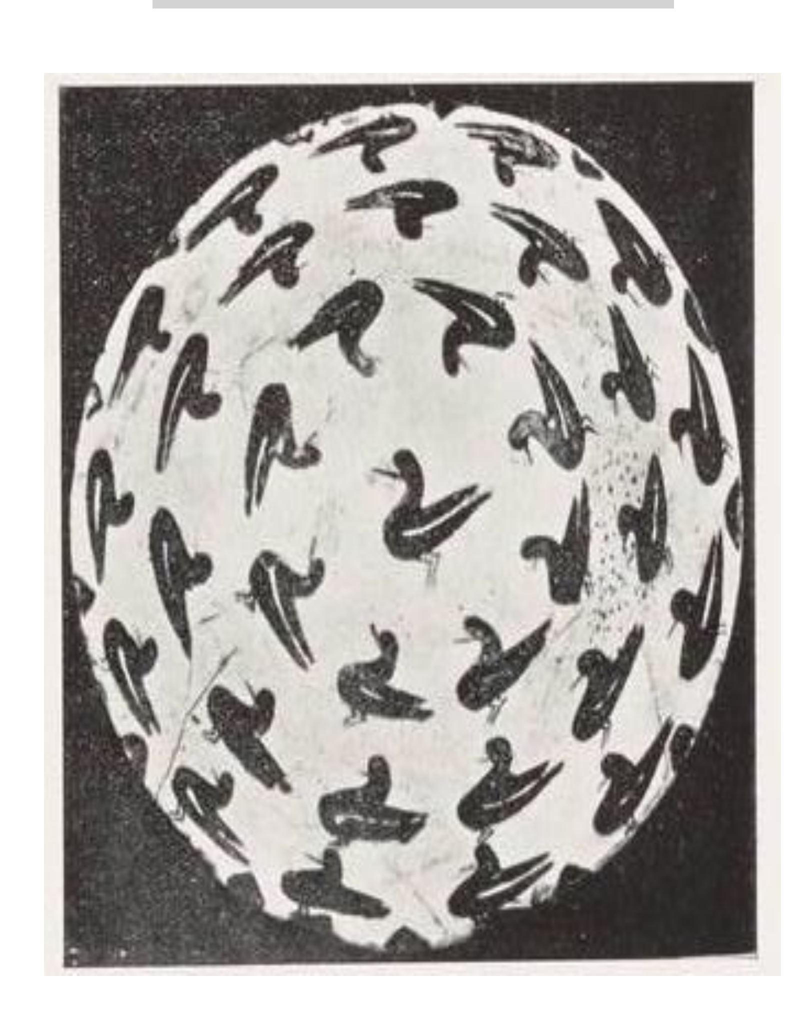
اللوحة ٧٤

(شكل ٨٠) سلطانية من الخزف ذي البريق المعدني في مجموعة الفونس كان في القرن ٤ هـ – ١٠ م .



اللوحة ٧٥

(شكل ٨١) صحن خزفي من بلاد ما وراء النهر في مجموعة جلبة
Ch. Gillette. في القرن ٤ هـ – ١٠ م .



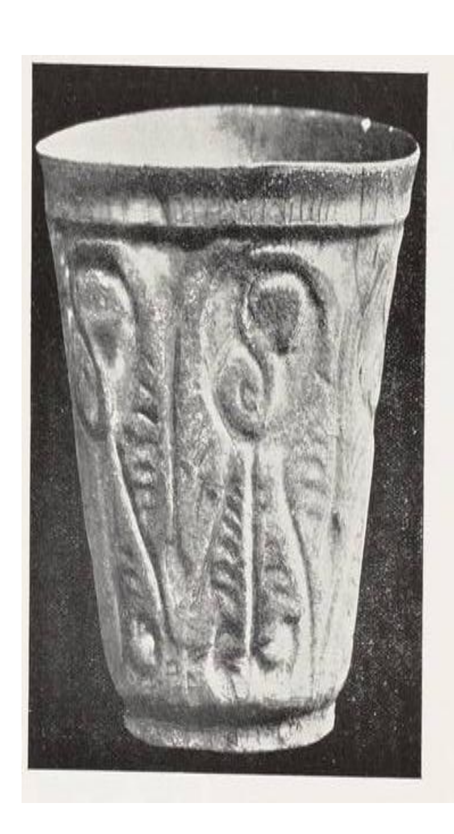
اللوحة ٧٥

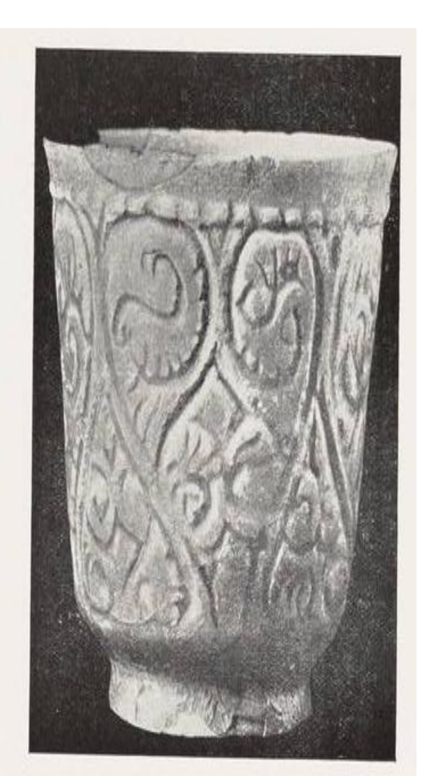
(شكل ٨٢) من صحن الخزف في مجموعة كليكييان Kelekian
في القرن ٤ هـ – ١٠ م ..



اللوحة ٧٦

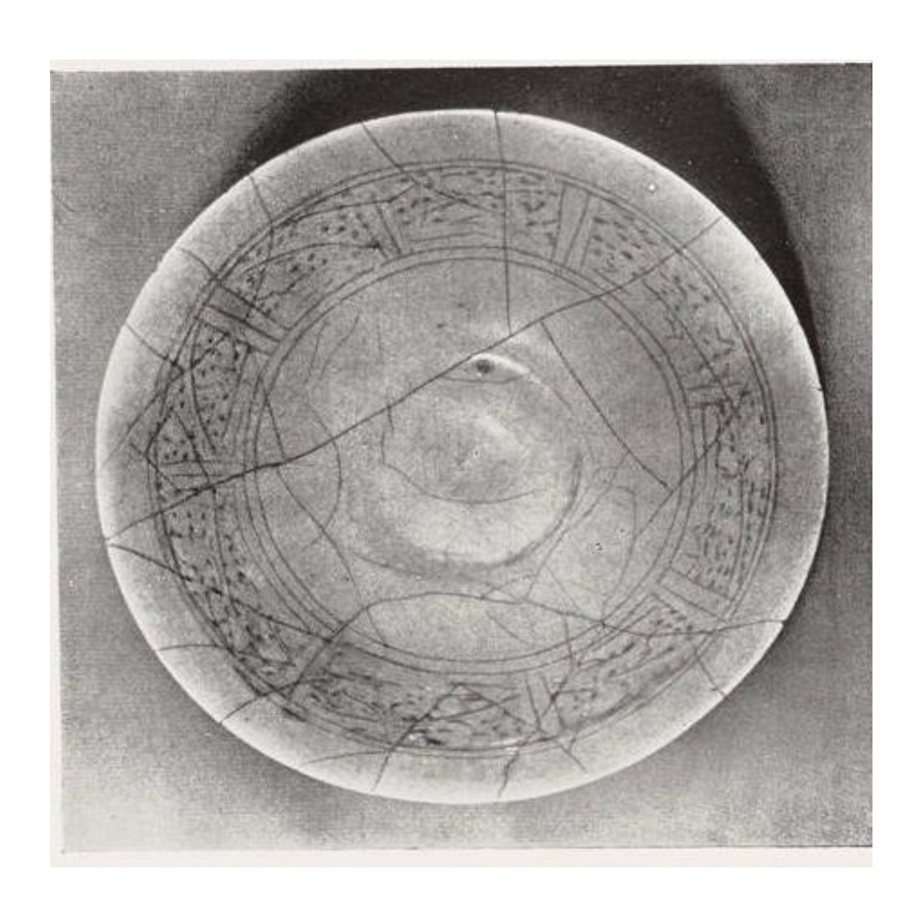
(شكل ٨٣ ، ٨٤) كوبان من الخزف الأبيض ذى الزخارف المحفورة ، من القرن ٤ هـ – ١٠ م . ، في معهد الفنون بمدينة شيكاغو و في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن .





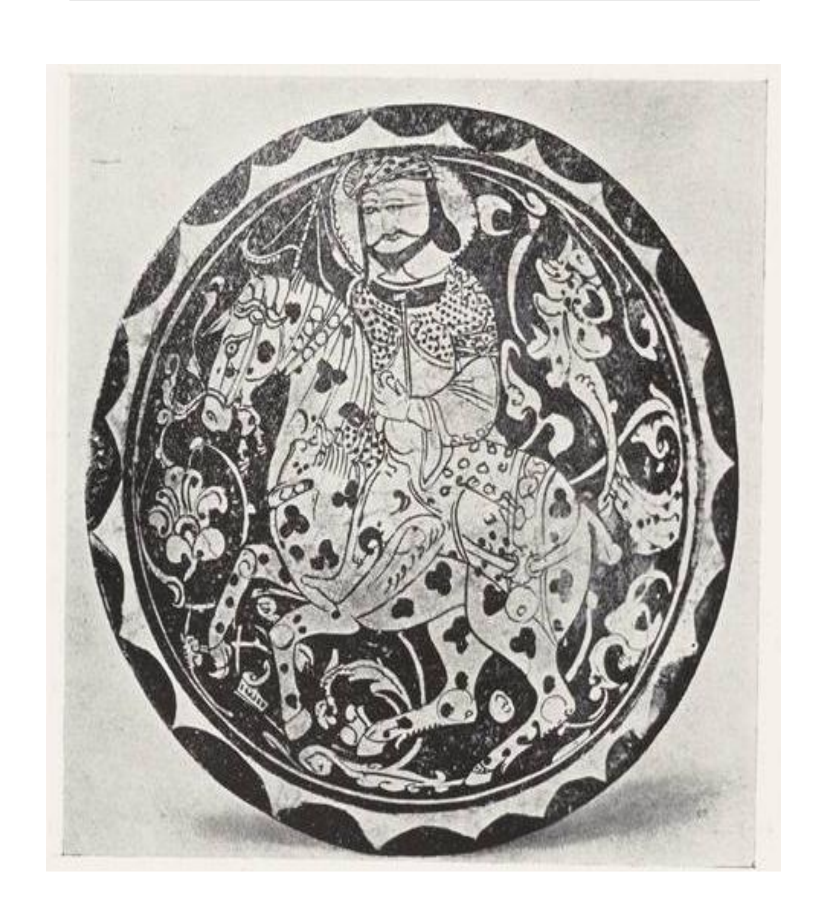
اللوحة ٧٧

(شكل ٨٥) صحن من الخزف الأبيض ذي الزخارف المحفورة. في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم. في القرن ٤ هـ – ١٠ م .



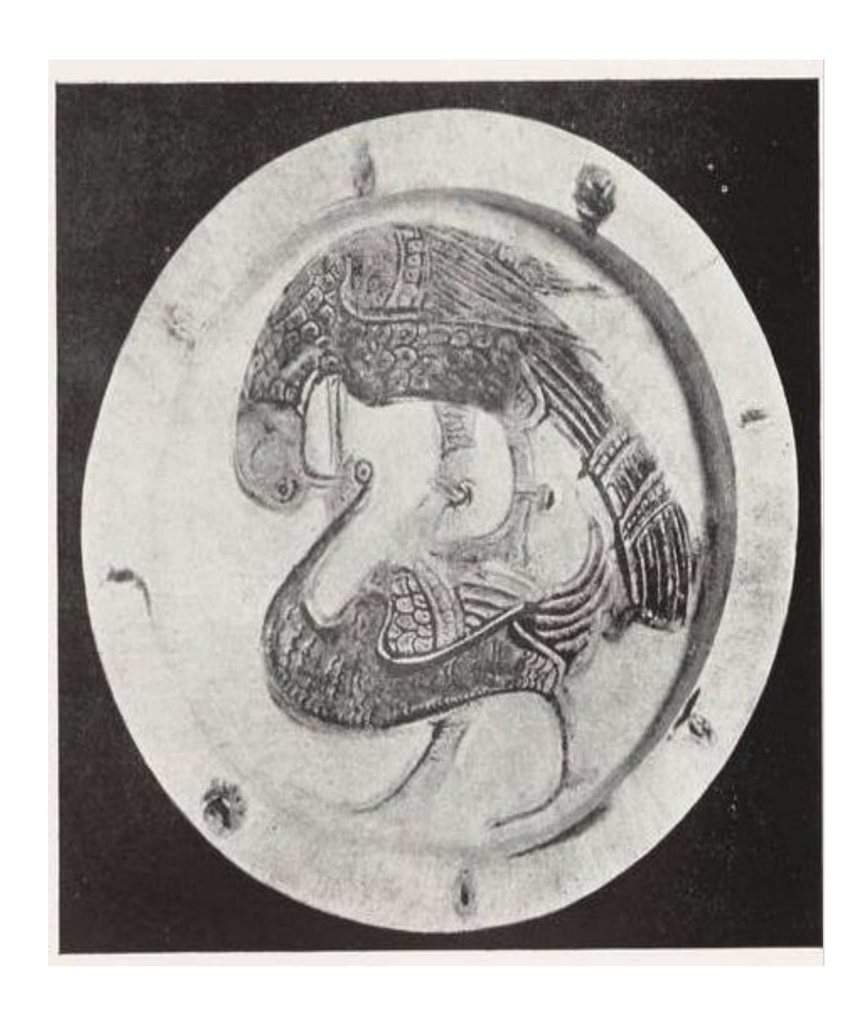
اللوحة ٧٨

(شكل ٨٦) صحن من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة الري في متحف فكتوريا والبرت بلندن. في القرن ٥ هـ – ١١ م .



اللوحة ٧٩

(شكل ٨٧) صحن من الخزف ذى الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان ، من القرن ٥ هـ – ١١ م ، في متحف كليفلاند



اللوحة ٨٠

(شكل ٨٨)   صحن من الخزف ذي الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين. . في القرن ٥ هـ – ١١ م .



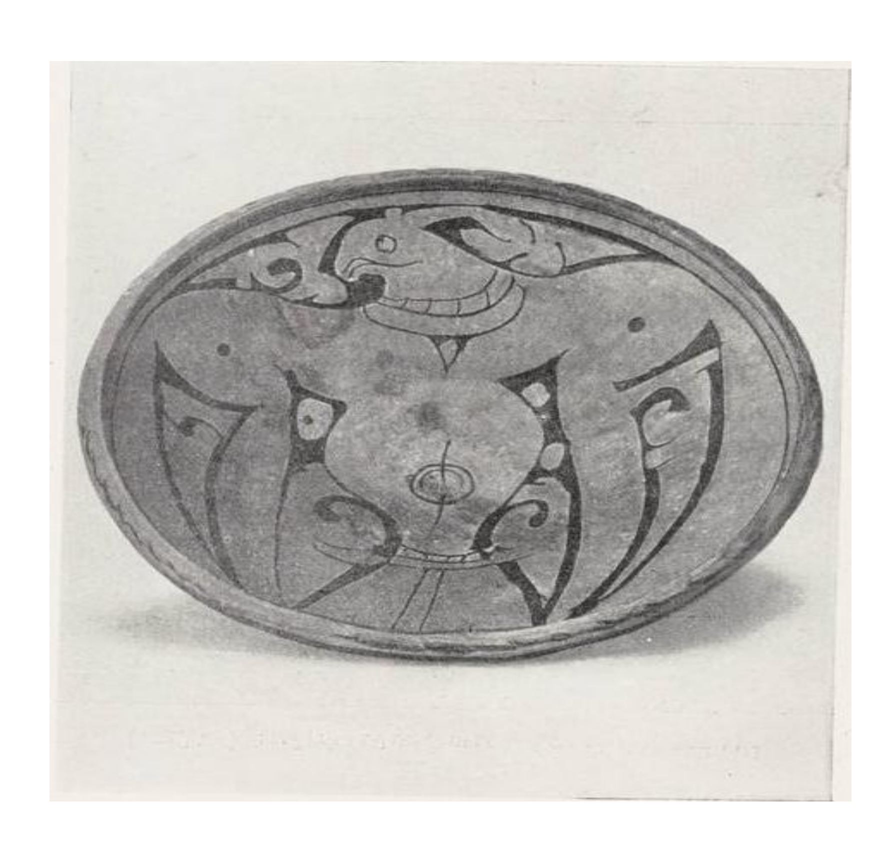
اللوحة ٨١

(شكل ٨٩) إناء من الخزف ذي النقوش المتعددة الألوان في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم. . في القرن ٥ هـ - ١١ م .



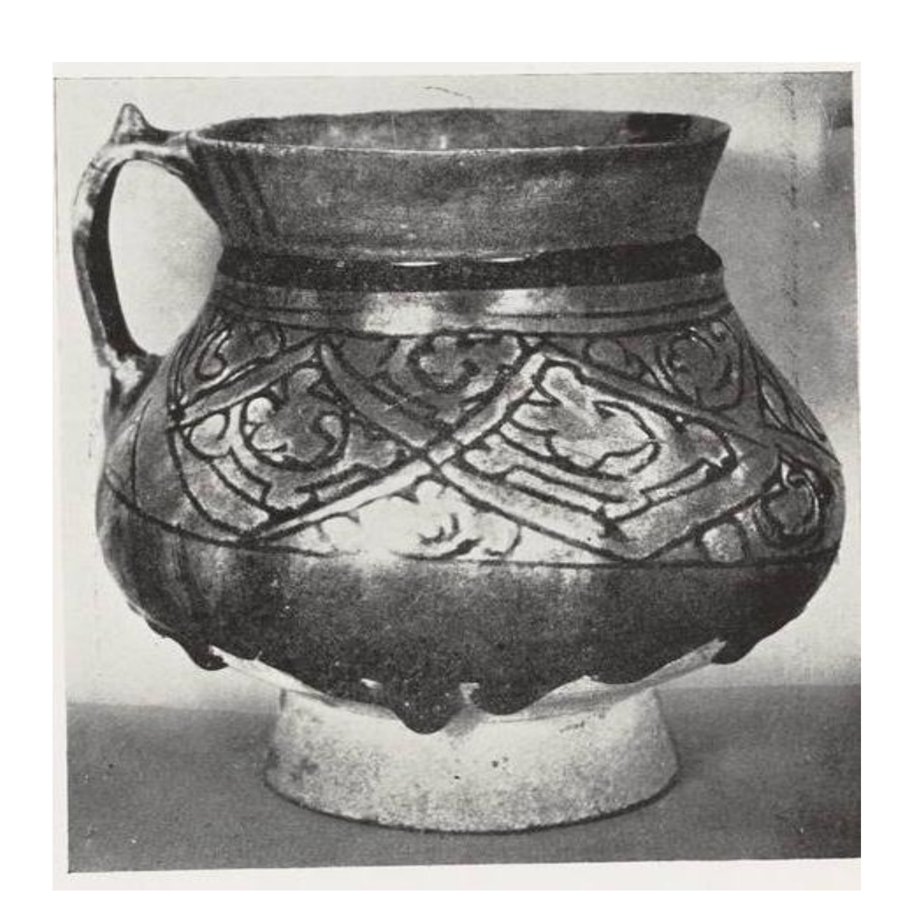
اللوحة ٨٢

(شكل ٩٠) سلطانية من الخزف ذي الزخارف المحفورة في مجموعة جون تر F. M. Gunther . في القرن ٥ هـ – ١١ م .



اللوحة ٨٣

(شكل ٩١) إبريق من الخزف ذي الدهان الأزرق والزخارف المحفورة
في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم. . في القرن ٥ هـ – ١١ م .



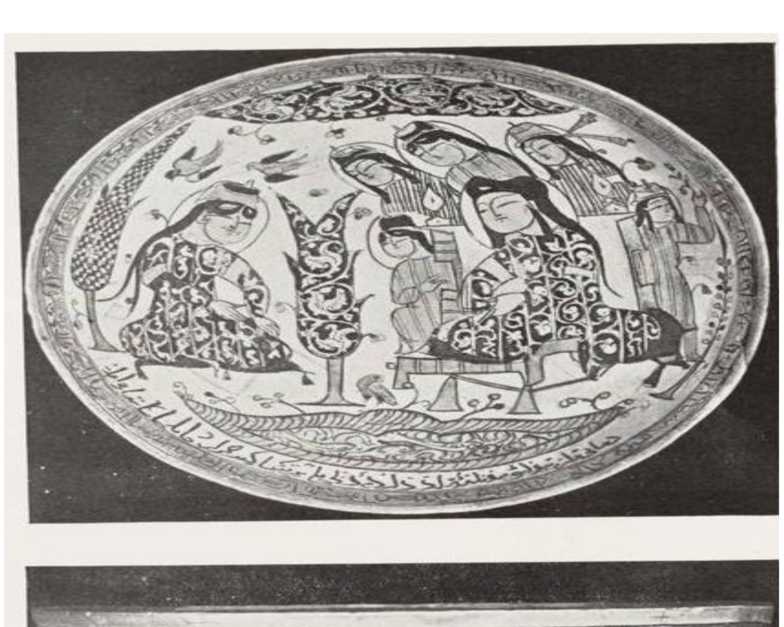
اللوحة ٨٤

(شكل ٩٢، ٩٣) ابريقان من الخزف ذي البريق المعدني . من صناعة الري في معرض فرير freer Gallery وفي مجموعة بلز بري A.F. Pillsbury. . في القرن ٦ هـ – ١٢ م .



اللوحة ٨٥

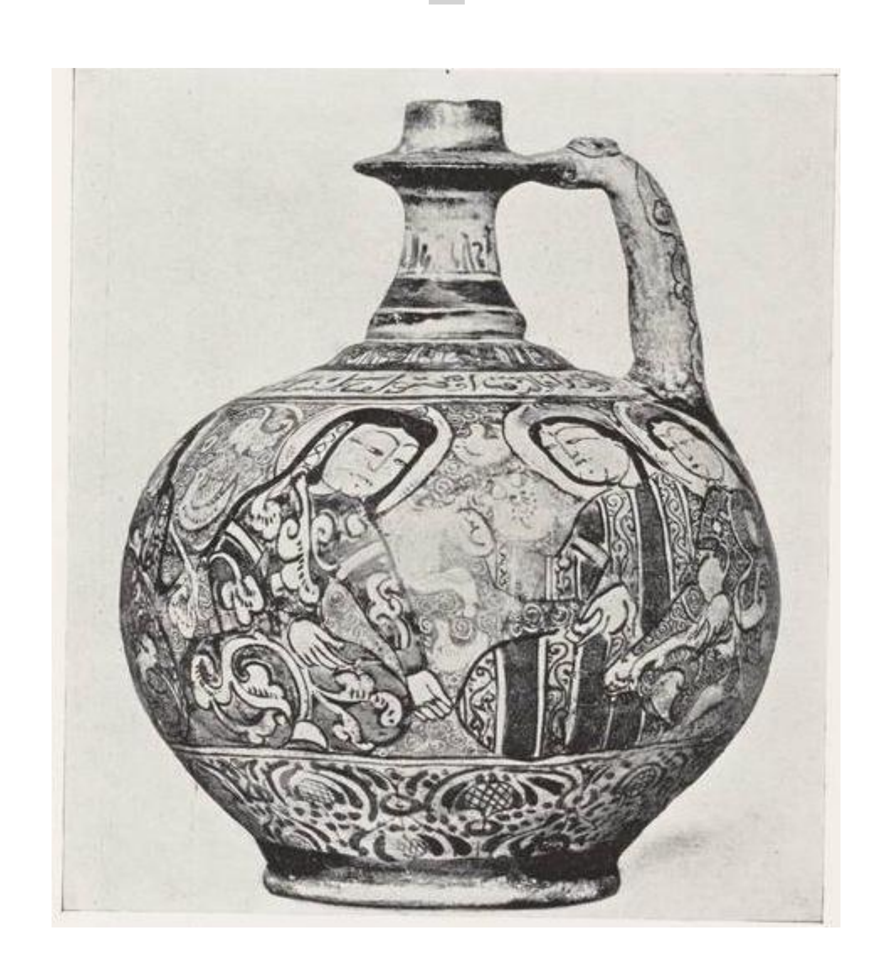
(شكل ٩٤ ، ٩٥)   سلطانية من الخزف عليها نقوش فوق الدهان. من ساوه .ومؤرخة ٥٨٣ هـ – ١١٨٧ م ، في مجموعة اوسكار رفائيل Oscar Raphaelفوق :منظرها من الداخل.





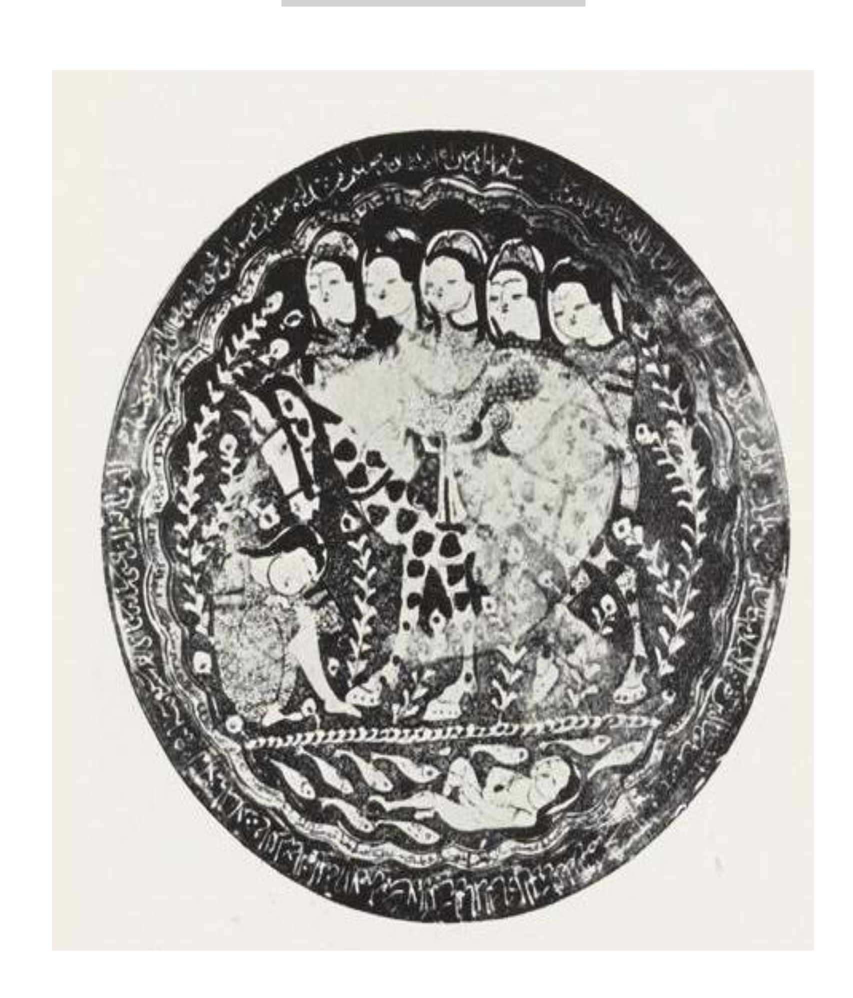
اللوحة ٨٦

(شكل ٩٦) إبريق من الخزف ذي البريق المعدني وعليه نقوش فوق الدهان. في معرض فرير .Freer Gallery ، في القرن ٦ هـ – ١٢ م .



اللوحة ٨٧

(شكل ٩٧) صحن من الخزف ، في مجموعة يومو رفو بولوس. مؤرخ سنة ٦٠٧ هـ – ١٢١٠ م



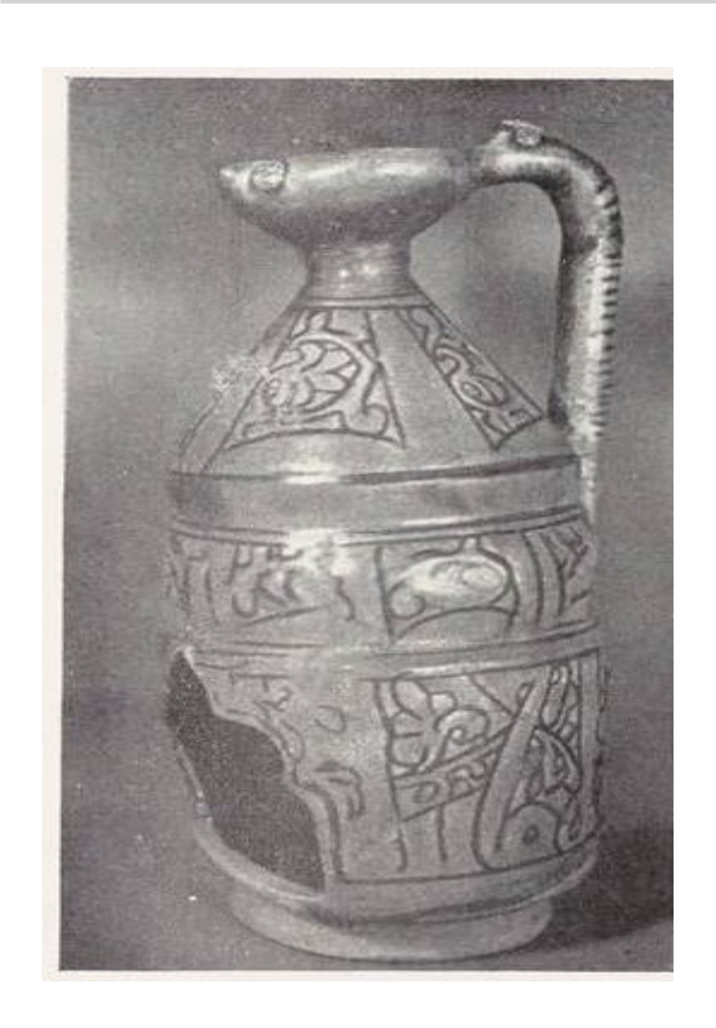
اللوحة ٨٨

(شكل ٩٨) قنينة من الزجاج لماء الورد. في مجموعة جود مان Goodman . ، في القرن ١٢ هـ – ١٨ م .



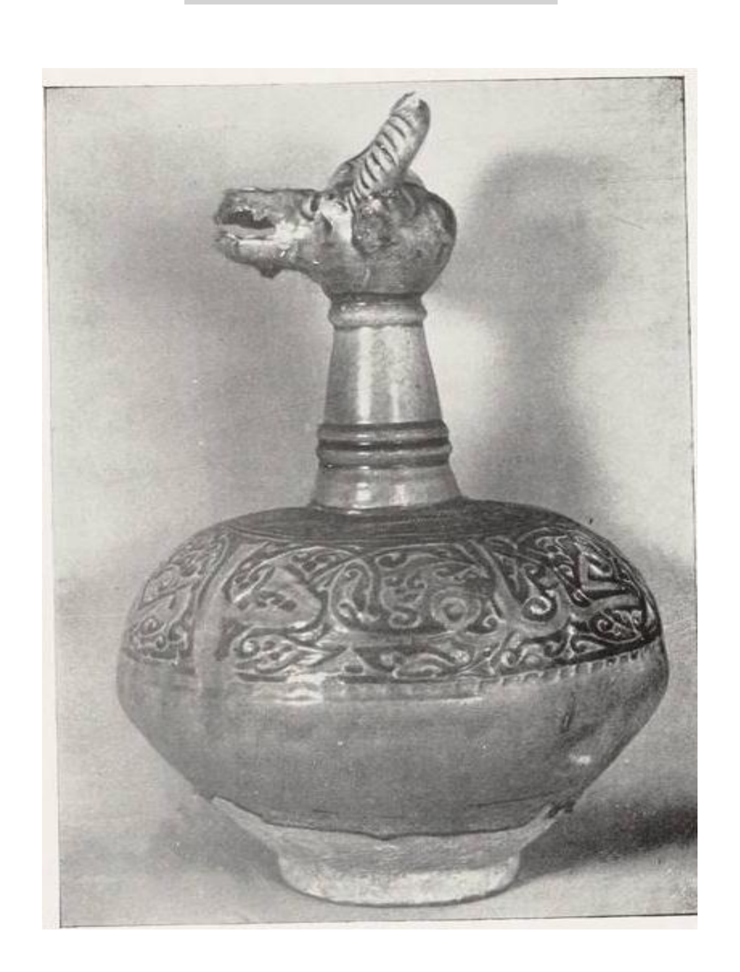
اللوحة ٨٨

(شكل ٩٩) مسرجة من الخزف علي شكل إبريق . من سلطان أباد في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم. في القرن ٧ هـ – ١٣ م .



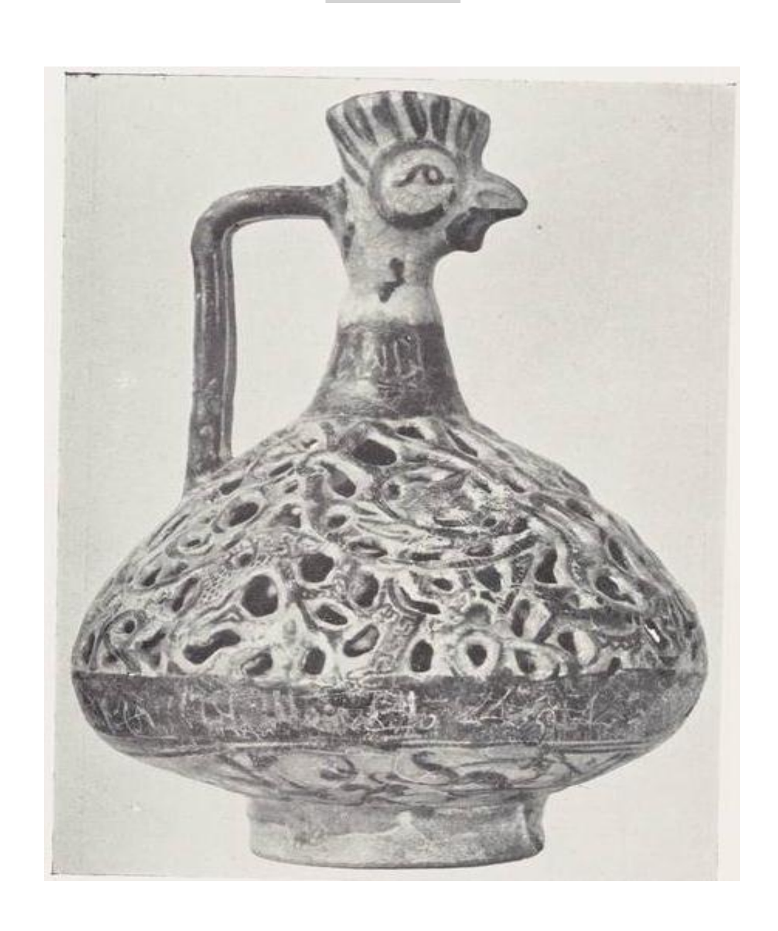
اللوحة ٨٩

(شكل ١٠٠) إبريق من الخزف في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم. في القرن ٧ هـ – ١٣ م



اللوحة ٩٠

(شكل ١٠١) إبريق من الخزف ذي الدهان الأزرق وله سطح خارجي مخرم. في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم. مؤرخ ٥٦٢ هـ - ١١٦٦ م .



اللوحة ٩١

(شكل ١٠٢) سلطانية من الخزف ، عليها نقوش فوق الدهان. في مجموعة دافيد G.L. David. ، في القرن ٧ هـ – ١٣ م



اللوحة ٩٢

(شكل ١٠٣) سلطانية من الخزف ، عليها نقوش من الدهان وفيها تذهيب. من صناعة قاشان في مجموعة ليهمان Ph. Lehmann.، في القرن ٧ هـ – ١٣ م



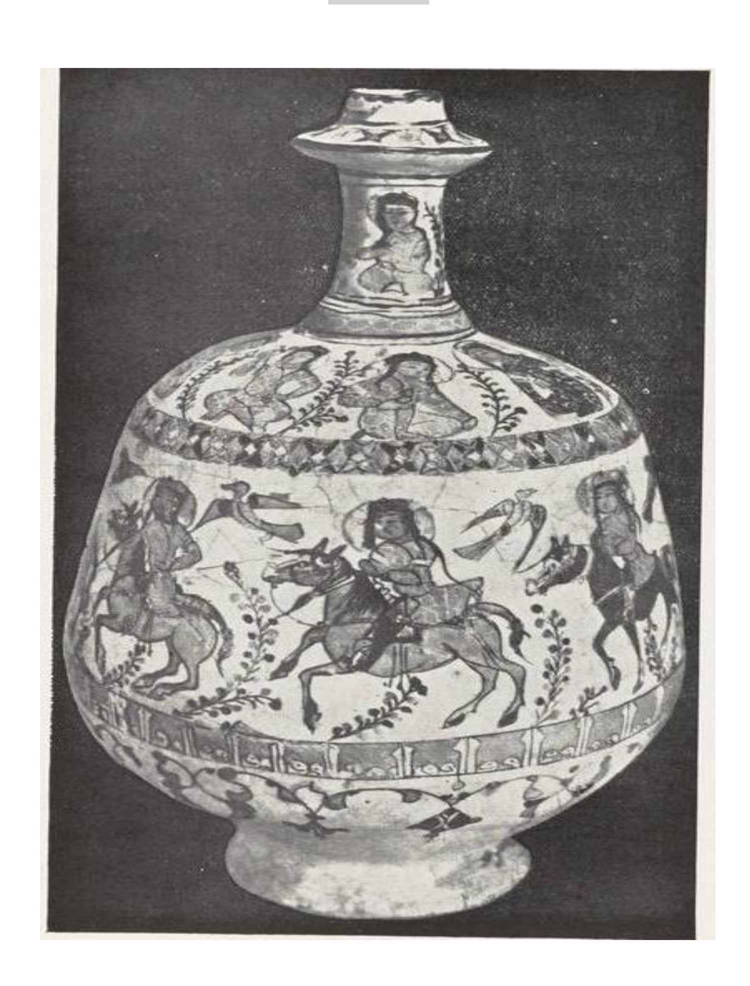
اللوحة ٩٣

(شكل ١٠٤) صحن من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة الري في مجموعة Moussa. في القرن ٧ هـ – ١٣ م



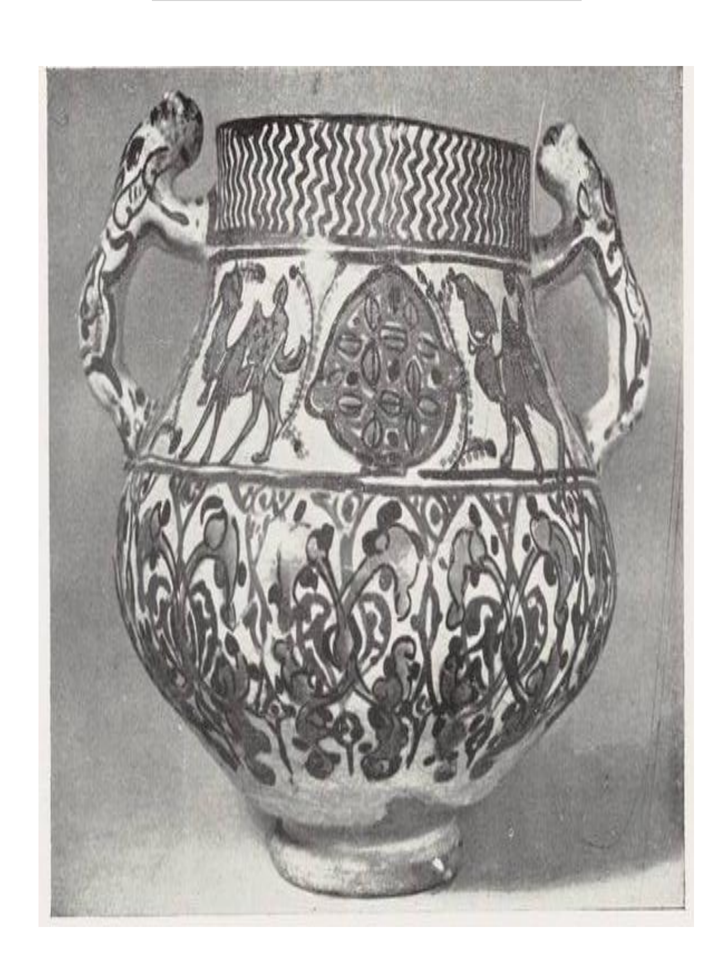
اللوحة ٩٤

(شكل ١٠٥) قنينة من الخزف عليها نقوش فوق الدهان من صناعة الري في مجموعة باريس وطشن .Parish-Watson في القرن ٧ هـ – ١٣ م



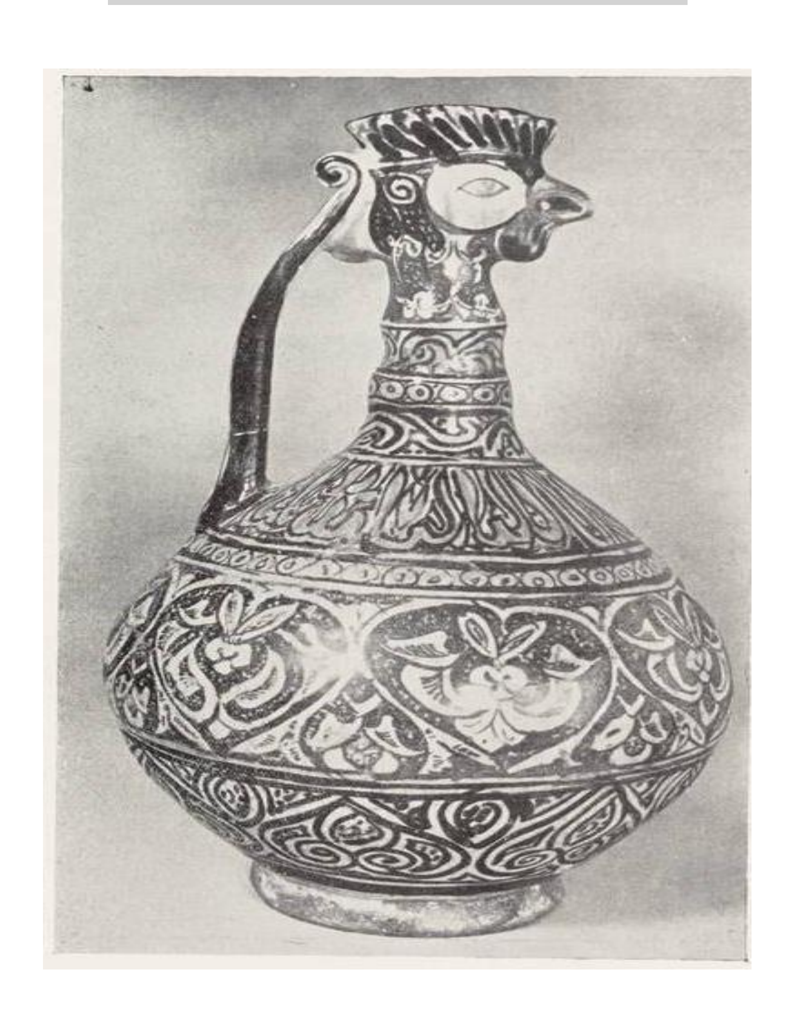
اللوحة ٩٥

(شكل ١٠٦) اناء زخرفي من صناعة الري في مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم. في القرن ٧ هـ – ١٣ م



اللوحة ٩٦

(شكل ١٠٧) إبريق خزفي من صناعة سلطان اباد من مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم. في القرن ٧ هـ – ١٣ م



اللوحة ٩٧

(شكل ١٠٨) تمثال من الخزف ذو دهان أزرق ونقوش سوداء من صناعة قاشان أو ساوه في متحف جامعة برن ستون Princeton University ،. في القرن ٧ هـ – ١٣ م



اللوحة ٩٨



(شكل ١٠٩) تمثال خز في من صناعة سلطانا باد في القرن ٧ هـ – ١٣ م ، في القسم الإسلامي من متاحف الدولة ببرلين

اللوحة ٩٩

(شكل ١١٠) تحفة من الخزف ذي البريق المعدني في القسم الإسلامي من متاحف الدولة ببرلين . في القرن ٧ هـ – ١٣ م



اللوحة ١٠٠

(شكل ١١١) طائر من الخزف. في دار الآثار العربية بالقاهرة. في القرن ٧ هـ – ١٣ م



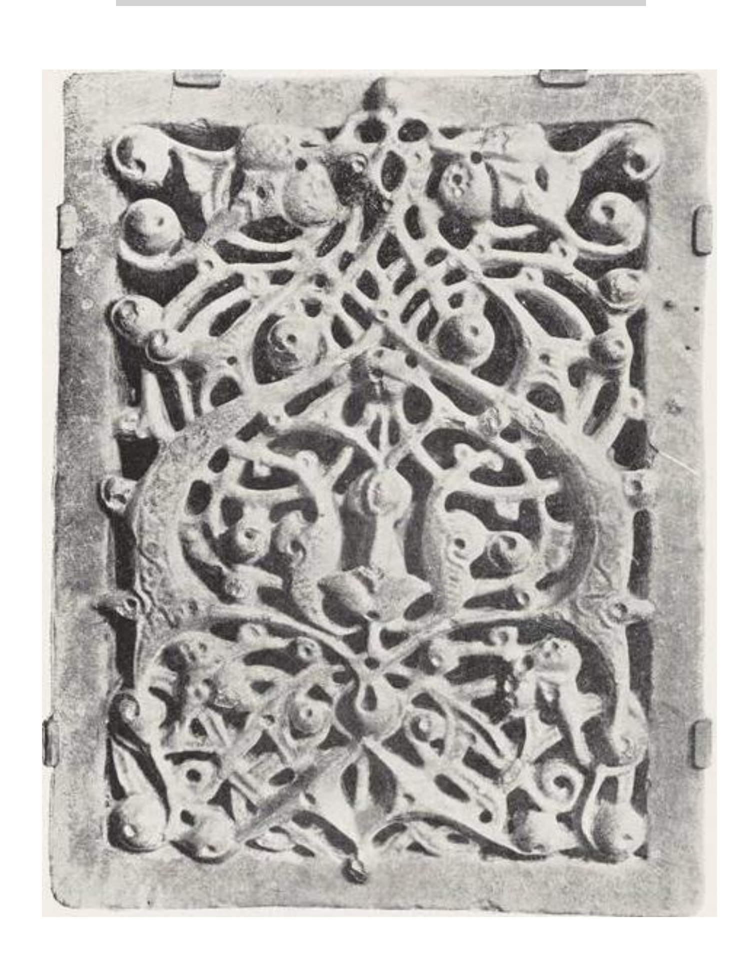
اللوحة ١٠١

(شكل ١١٢) أسد من الخزف ذي الدهان الأزرق . في مجموعة كيفوركيان Kevorkian. من القرن ٧ هـ – ١٣ م



اللوحة ١٠٢

(شكل ١١٣) شباك من الخزف المخرم ذي الدهان الأزرق في متحف فكتوريا والبرت بلندن. من القرن ٧ هـ – ١٣م



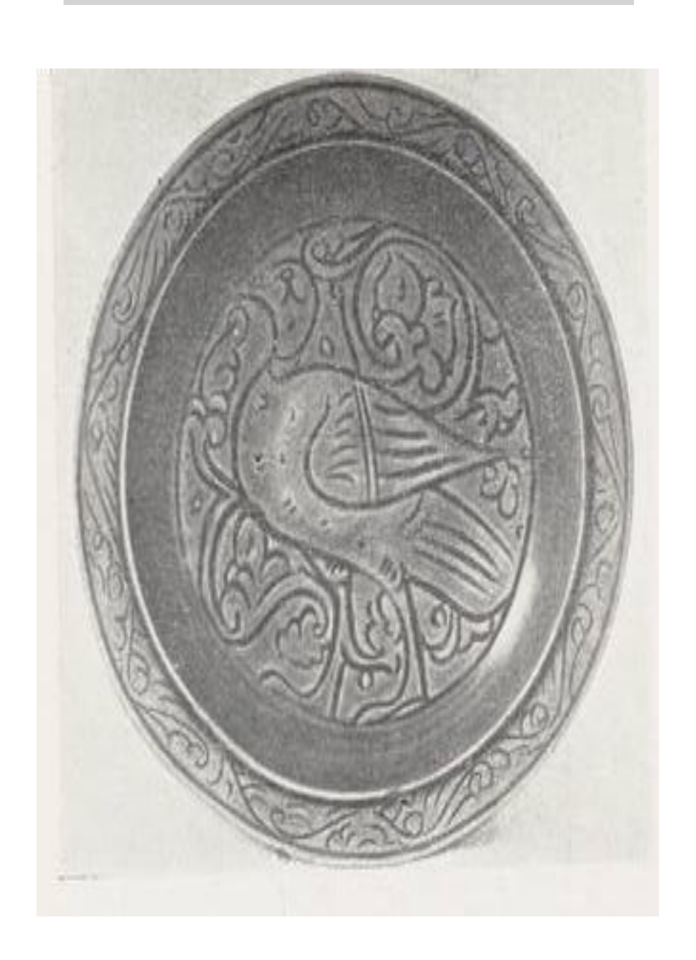
اللوحة ١٠٣

(شكل ١١٤) سلطانية من الخزف من سلطان اباد. من القرن ٨ هـ – ١٤ م



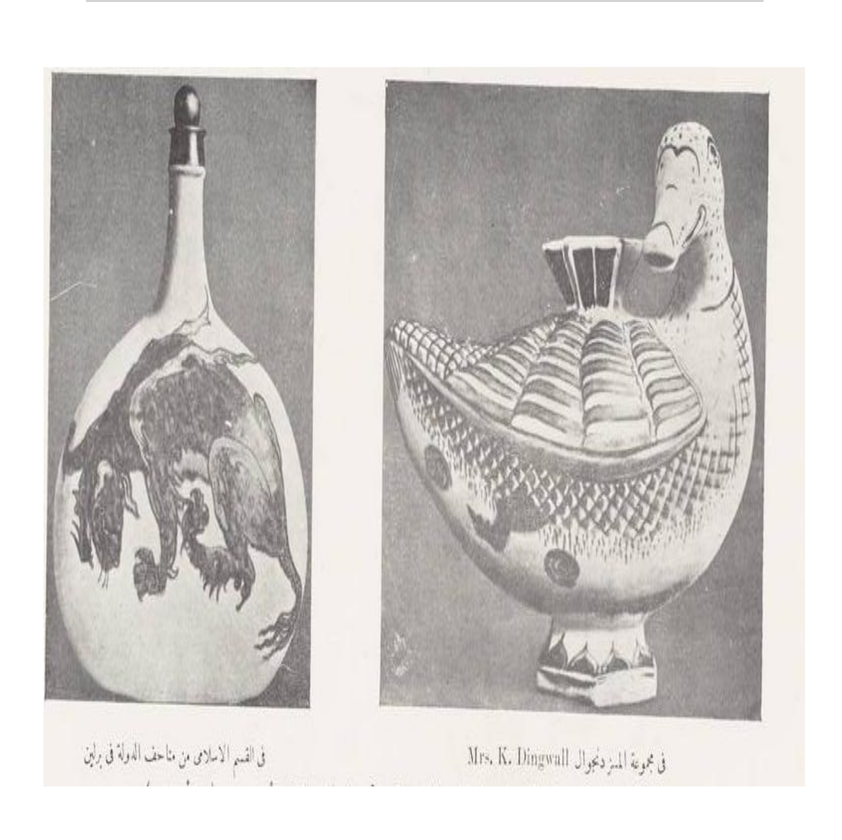
اللوحة ١٠٣

(شكل ١١٥) صحن من الخزف في مجموعة يو مورفو بولوس Eumorfopoulos. من القرن ٦ هـ – ١٢ م



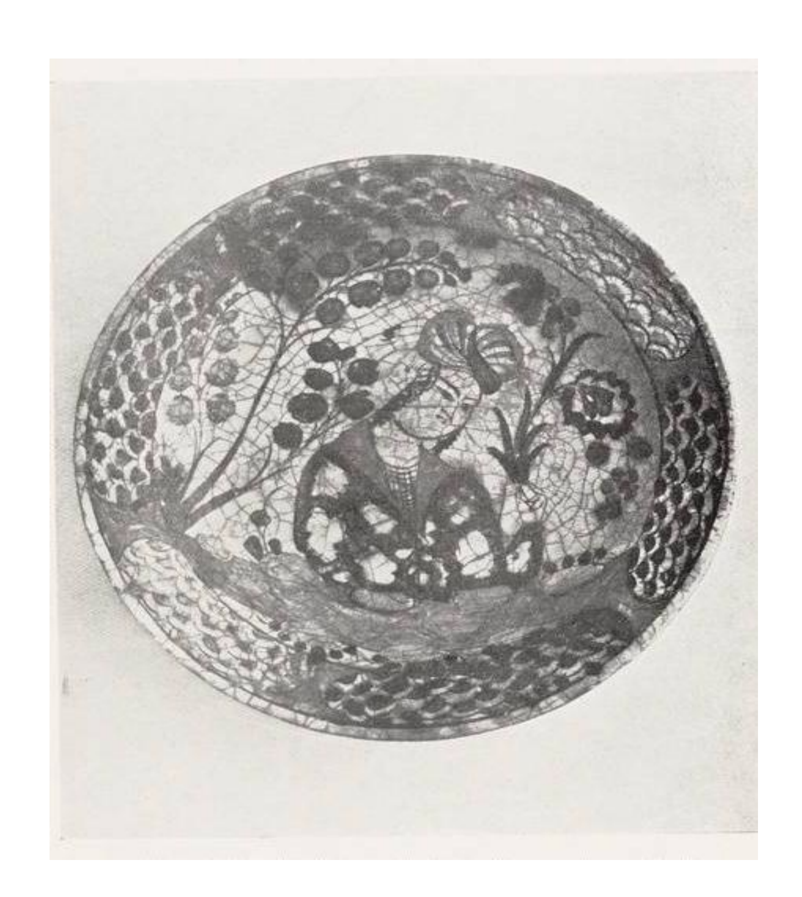
اللوحة ١٠٤

(شكل ١١٦ ، ١١٧) بطة وقنينة من الصيني ذي الزخارف الزرقاء تحت الدهان. في مجموعة المسز دنجوال Mrs. K. Ding wallوفي القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين. من القرن ٩ هـ – ١٥ م


في مجموعة المسز دنجوال Mrs. K. Dingwall
في القسم الاسلامى من متاحف الدولة فى برلين

اللوحة ١٠٥

(شكل ١١٨) صحن من الخزف ذي زخارف متعددة الألوان ومنقوشة تحت الدهان. في مجموعة طباخ Tabbagh . من القرن ١١ هـ – ١٧ م



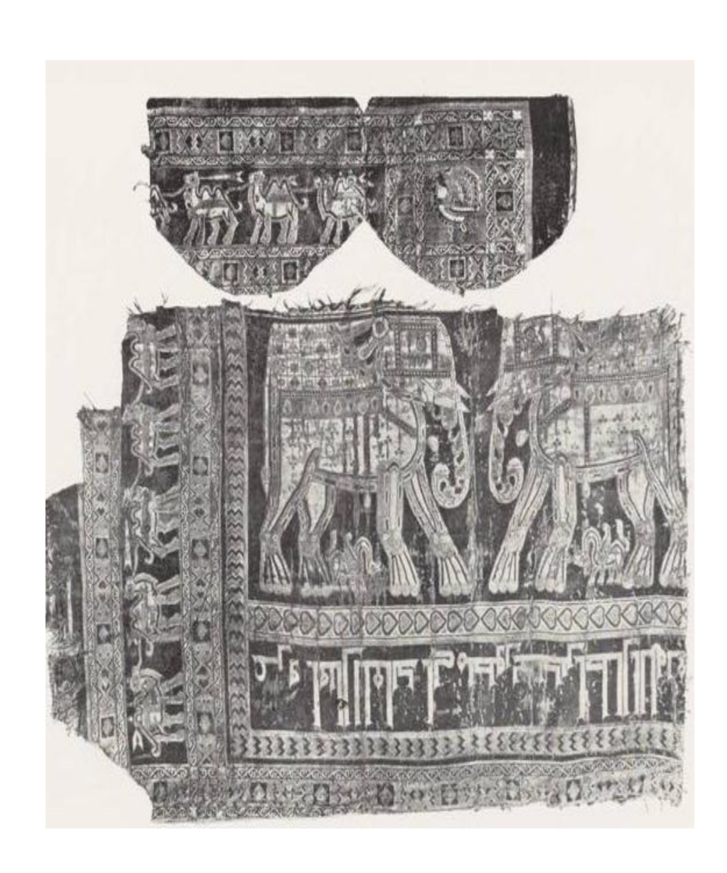
اللوحة ١٠٦

(شكل ١١٩) مجموعة من لوحات القاشاني ذات البريق المعدني من قاشان . في متحف اللوفر بباريس. من سنة ٦٦٥ هـ – ١٢٦٧ م .



اللوحة ١٠٧

(شكل ١٢٠) قطعة نسيج من الحرير ، كانت سابقا في مجموعة رابنو Rabenon . من القرن ٤ هـ – ١٠ م



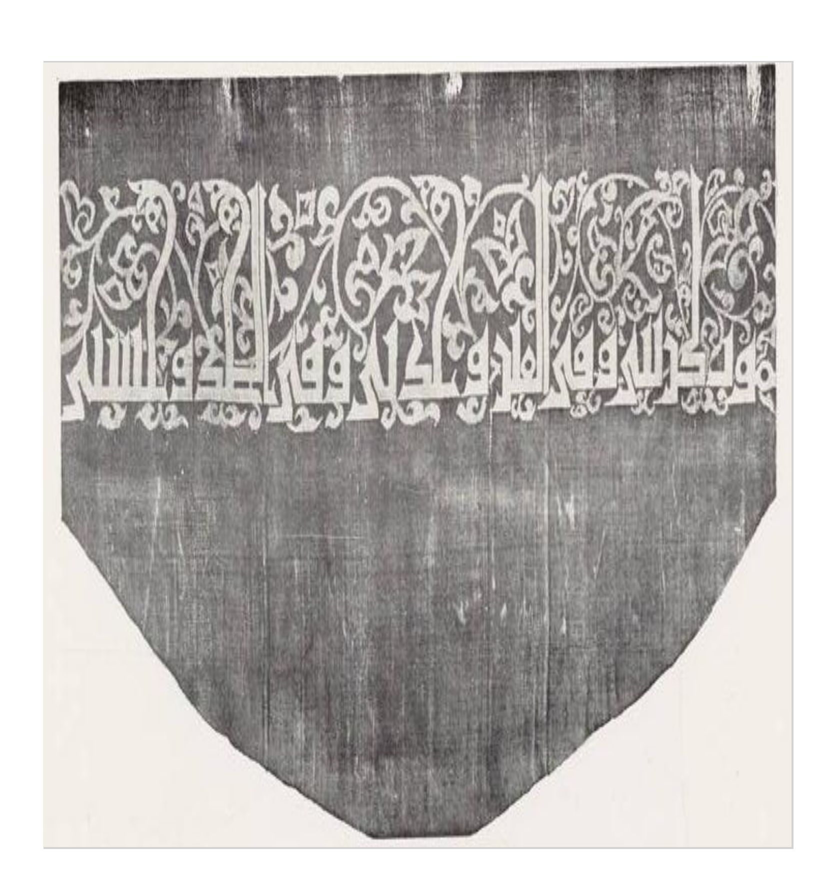
اللوحة ١٠٨

(شكل ١٢١) قطعة نسيج من الحرير ، في مجموعة المسز مور Mrs. Moore. من القرن ٥ هـ – ١١ م



اللوحة ١٠٩

(شكل ١٢٢) قطعة نسيج من الحرير ، من القرن ٦ هـ – ١٢ م ، في مجموعة المسز مور .



اللوحة ١١٠

(شكل ١٢٣) قطعة من الديباج، بخيوط الفضة، في متاحف الدولة ببرلين. من القرن ٨ هـ – ١٤ م



اللوحة ١١١

(شكل ١٢٤) قطعة نسيج مطرزة بالحرير ، من صناعة شمال غربي ايران محفوظة في متحف الفنون التطبيقية بمدينة بودابست. من القرن ١٠ هـ – ١٦ م



اللوحة ١١٢

(شكل ١٢٥) قطعة من نسيج محلي بخيوط معدنية ، في متحف الفنون الزخرفية بباريس. من القرن ١٠ هـ – ١٦ م



اللوحة ١١٣

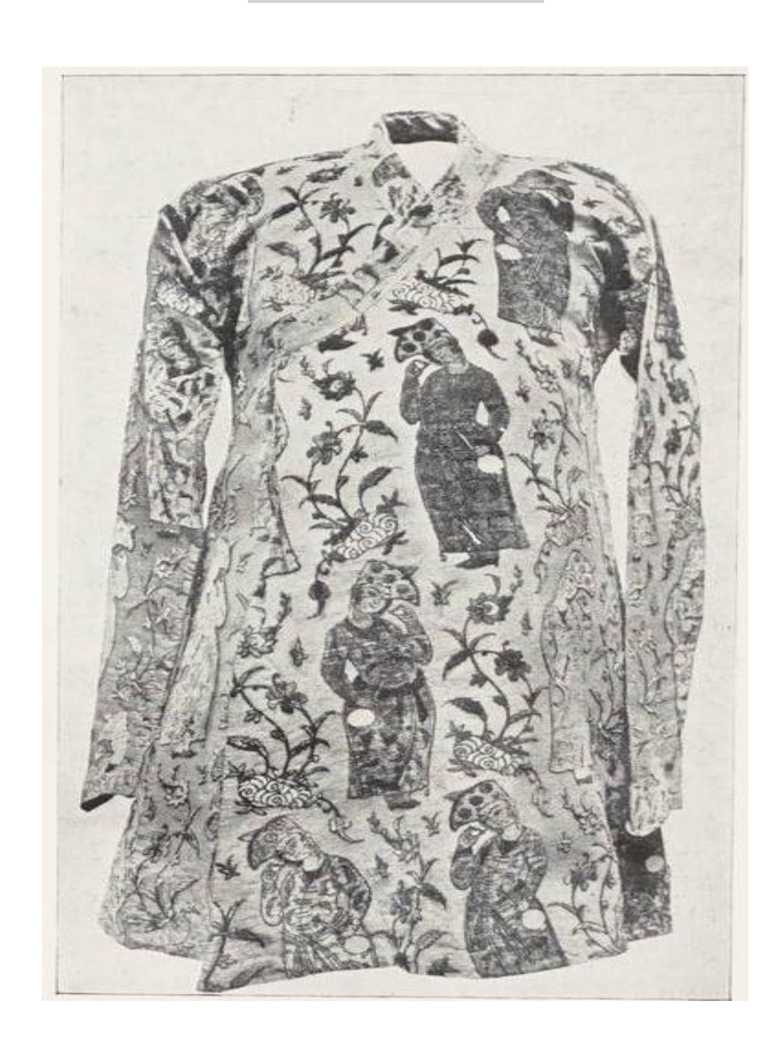
(شكل ١٢٦) قطعة من نسيج محلي بخيوط معدنية ، في متحف تاو لو Thaulow بمدينة كيل Kiel. من القرن ١٠ هـ – ١٦ م



اللوحة ١١٤

(شكل ١٢٧) رداء من القطيفة ، من صناعة يزد في متحف ستوكهلم.

من القرن ١١ هـ – ١٧ م



اللوحة ١١٥

(شكل ١٢٨) قطعة من نسيج محلي بخيوط معدنية من صناعة (مغيث) بأصفهان في عصر الشاه عباس الأكبر . محفوظة في متحف فكتوريا والبرت بلندن.



اللوحة ١١٦

(شكل ١٢٩) قطعة من القطيفة المحلاة بخيوط معدنية ، من صناعة أصفهان محفوظة في المتحف المترو بوليتان بنيويورك . من القرن ١١ هـ – ١٧ م



اللوحة ١١٧

(شكل ١٣٠) سجادة من الحرير منسوجة علي شكل عباءة كاهن وفيها منظر صلب السيد المسيح ، محفوظة في متحف فكتوريا والبرت بمدينة لندن. من القرن ١١ هـ – ١٧ م



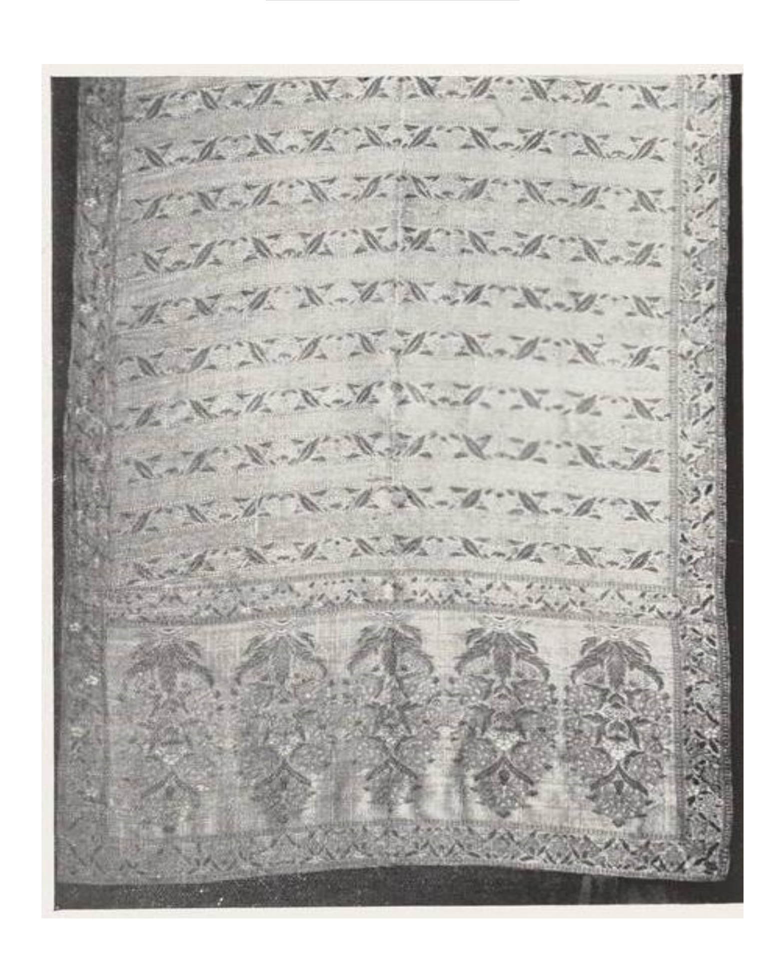
اللوحة ١١٨

(شكل ١٣١) قطعة نسيج من الحرير ، من صناعة يزد محفوظة في مجموعة أكر مان Ackerman . من القرن ١١ هـ – ١٧ م



اللوحة ١١٩

(شكل ١٣٢) حزام من الحرير ، في دار الأثار العربية بالقاهرة . من القرن ١١ هـ – ١٧ م



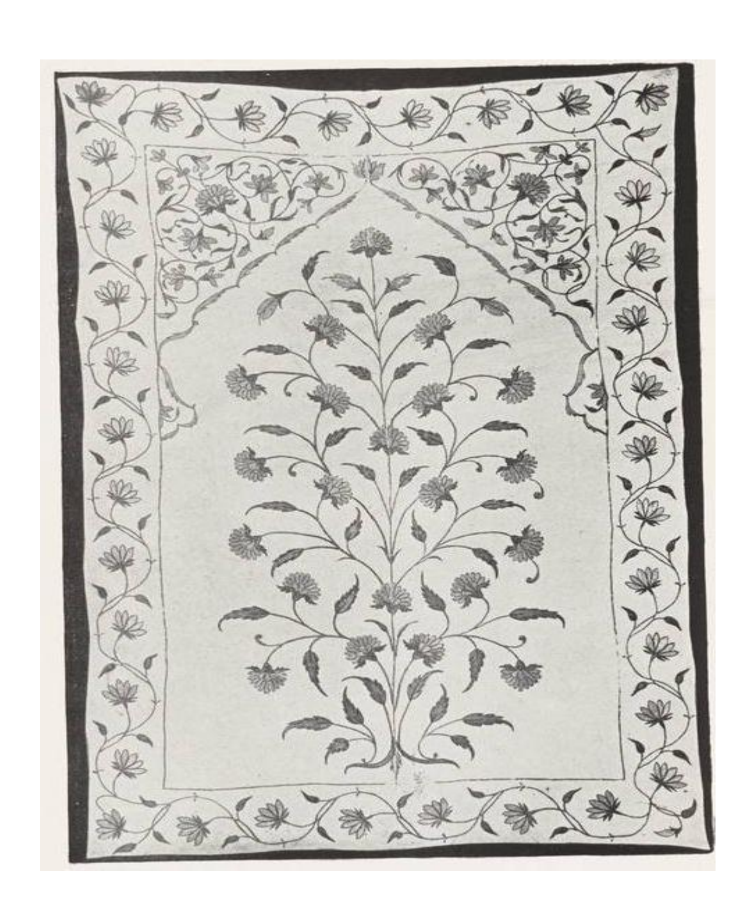
اللوحة ١٢٠

(شكل ١٣٣) رداء من الديباج ، في متحف المنسوجات بمور عليهما زخارف بأمريكا . من القرن ١٢ هـ – ١٨ م



اللوحة ١٢١

(شكل ١٣٤) حصيرة من القطن مطرزة بالحرير ، من صناعة أصفهان محفوظة في مجموعة أكر مان وبوب Ackerman-- Pope . من القرن ١١ هـ – ١٧ م



اللوحة ١٢٢

(شكل ١٣٥) قطعة نسيج مطرزة بالحرير ، من صناعة رشت أو إصفهان من القرن ١٢ هـ – ١٨ م محفوظة في المتحف المترو بوليتان بنيويورك .



اللوحة ١٢٣

(شكل ١٣٦) إبريق من البرونز ينسب الي الخليفة الأموي مروان الثاني ، في دار الأثار العربية بالقاهرة. من القرن ١٢ هـ – ١٨ م



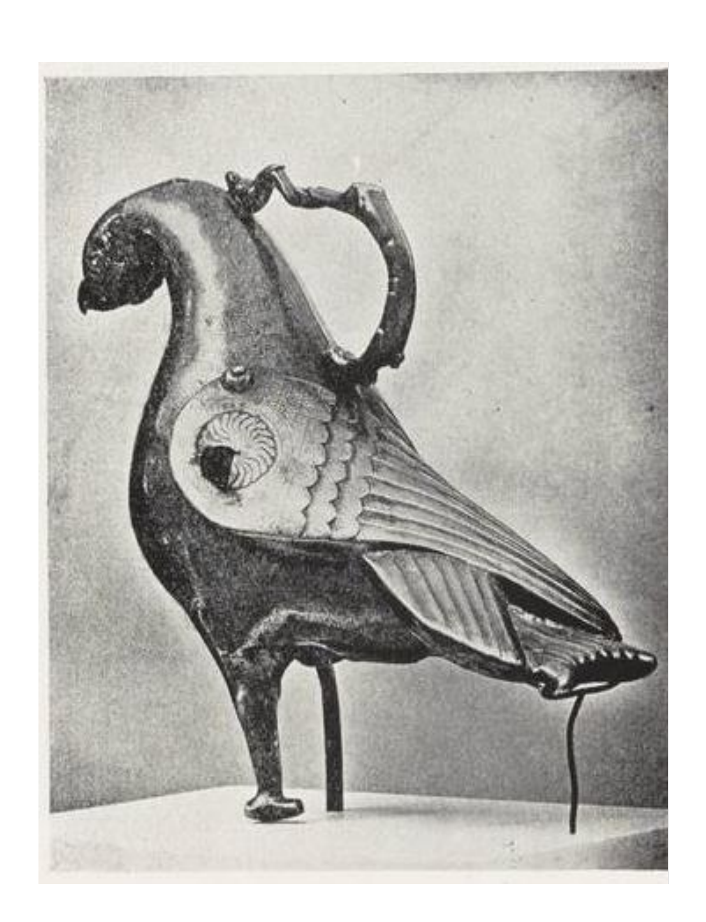
اللوحة ١٢٤

(شكل ١٣٧ ، ١٣٨) رسم جزئيين من الزخارف المحفورة علي ابريق المنسوب الي مروان الثاني في دار الأثار العربية بالقاهرة.



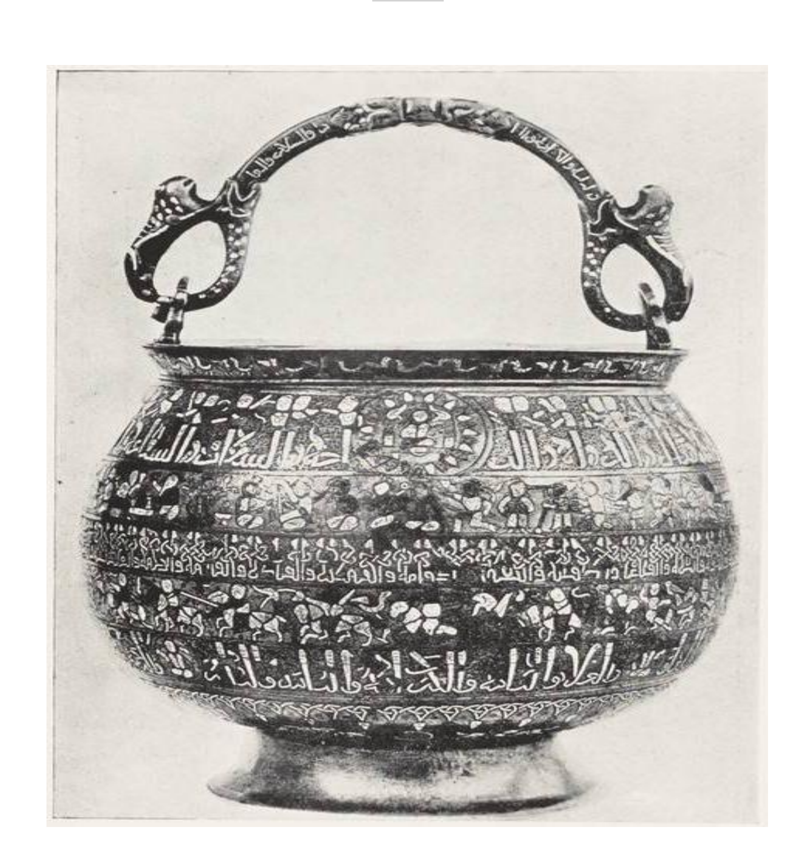
اللوحة ١٢٥

(شكل ١٣٩) مبخرة من البرونز علي الطراز الساساني ، في القسم الإسلامي من متاحف الدولة ببرلين. من القرن ٢ هـ – ٨ م



اللوحة ١٢٦

(شكل ١٤٠) قدر من البرونز ذات زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والنحاس الأحمر ، صنعت في هراة سنة ٥٥٩ هـ – ١١٦٣ م ، وعليها امضاء صانعيها محمد بن عبدالواحد ومسعود بن احمد. في متحف الهر ميتاج.



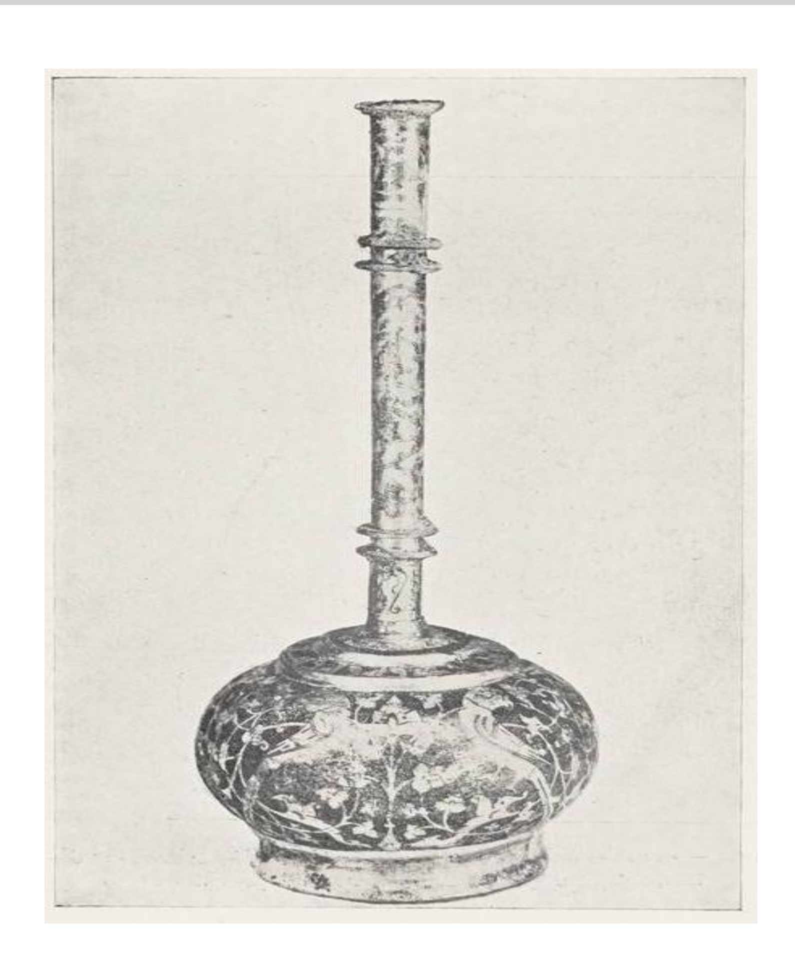
اللوحة ١٢٧



(شكل ١٤١) صينية من الفضة ذات زخارف محفورة عملت للسلطان الب أرسلان سنة ٤٥٩ هـ – ١٠٦٦م وعليها امضاء صانعها حسن القاشاني . محفوظة في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن Boston

اللوحة ١٢٨

(شكل ١٤٢) قنينة لماء الورد من الفضة ، فيها تذهيب وعليها زخارف محفورة من القرن ٥ أو ٦هـ (١١أو١٢م). في مجموعة هراري .



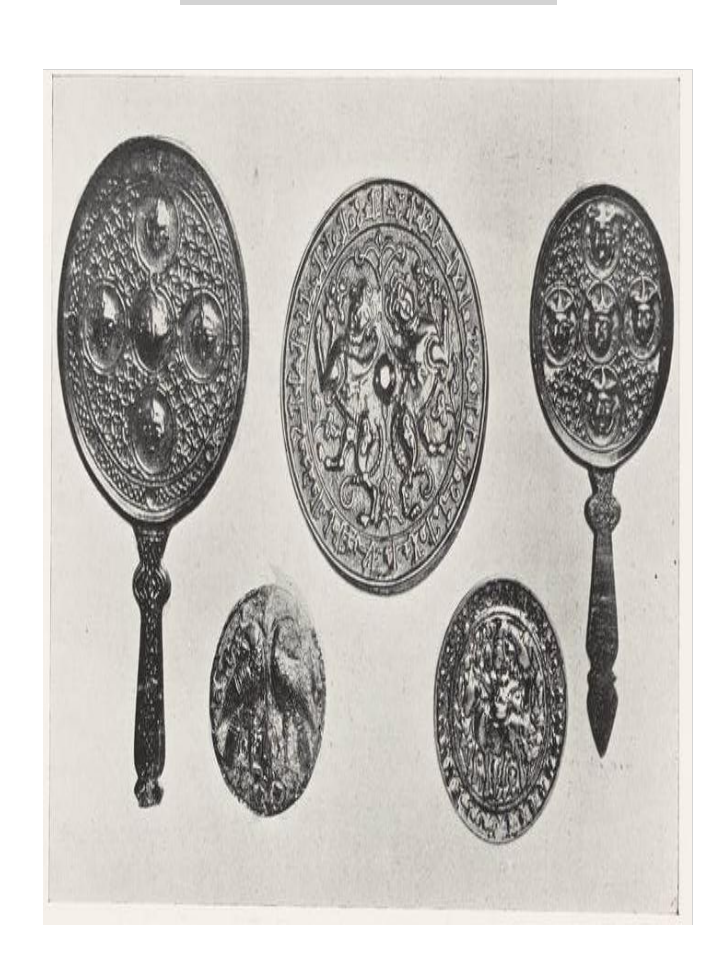
اللوحة ١٢٩

(شكل ١٤٣) صينية من النحاس ذات زخارف محفورة. في متحف فكتوريا والبرت بلندن من القرن ١٢ هـ – ١٨ م



اللوحة ١٣٠

(شكل ١٤٤) مرايا من البرونز ذات زخارف بارزة ، في مجموعة هراري . من القرن ٦ هـ - ١٢ م



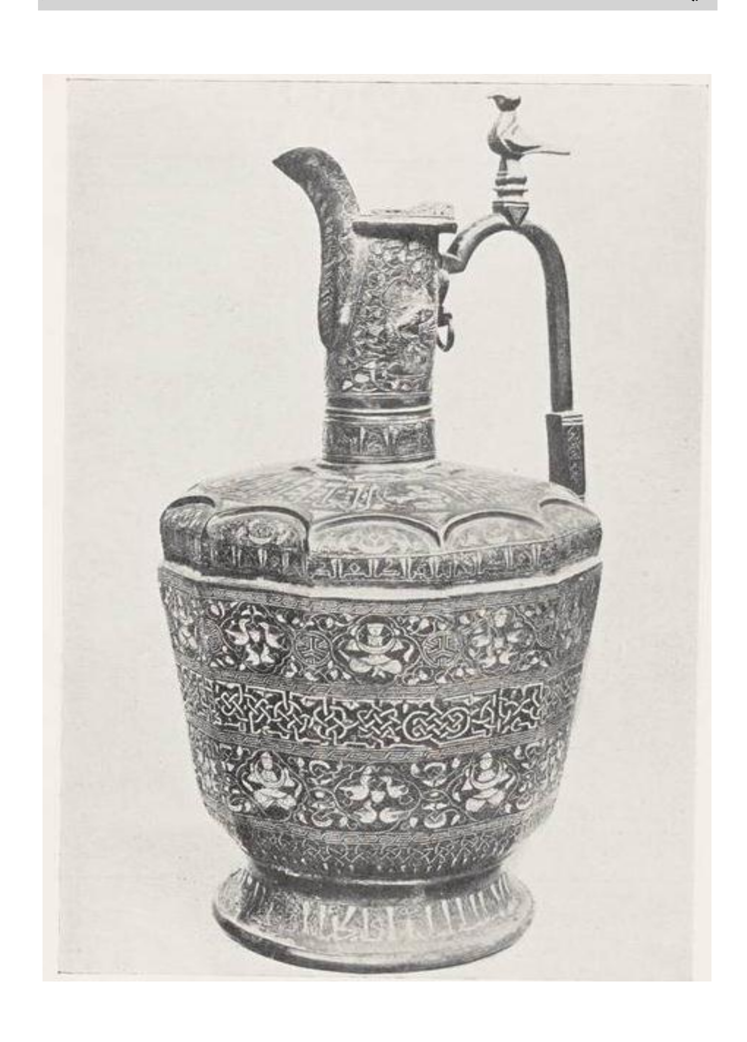
اللوحة ١٣١

(شكل ١٤٥) شمعدان من النحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة ، في مجموعة هراري. من القرن ١٢ هـ – ١٨ م



اللوحة ١٣٢

(شكل ١٤٦) ابريق من النحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة ، في متحف فكتوريا والبرت بلندن . من القرن ٦ هـ – ١٢ م



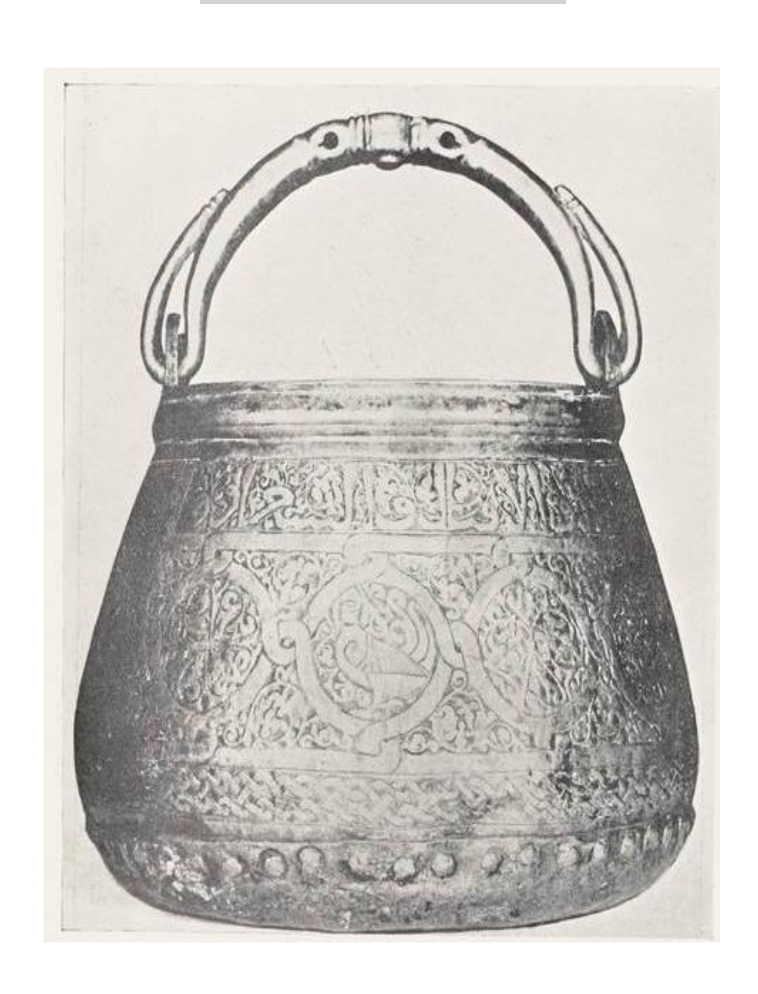
اللوحة ١٣٣

(شكل ١٤٧) اناء من البرونز ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والنحاس الأحمر في المتحف البريطاني . من القرن ٦ هـ – ١٢ م



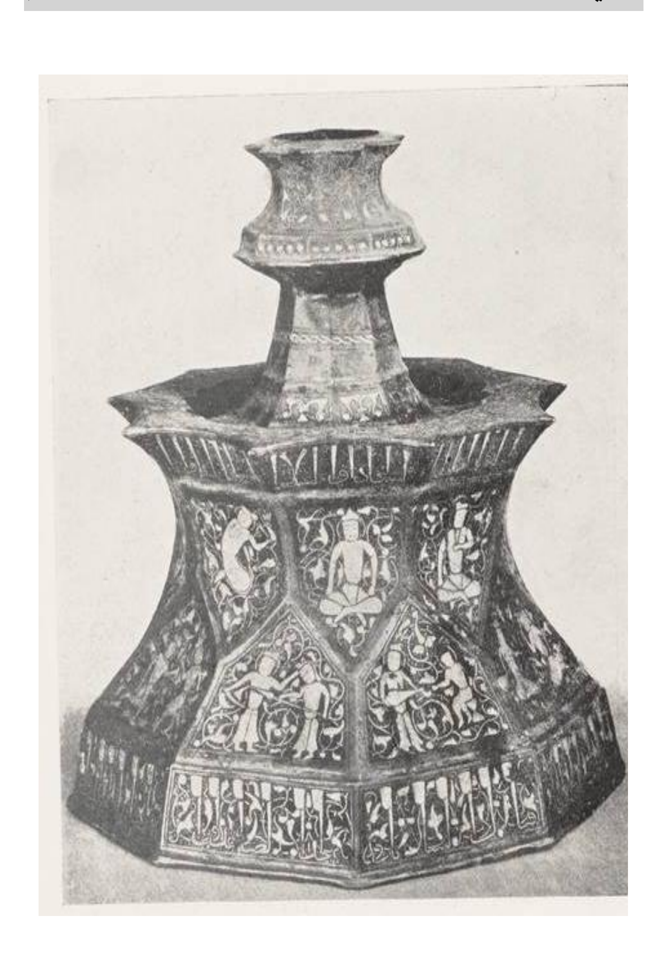
اللوحة ١٣٤

(شكل ١٤٨) اناء من البرونز ذو زخارف محفورة في متحف الهر ميتاج . من القرن ٦ هـ – ١٢ م



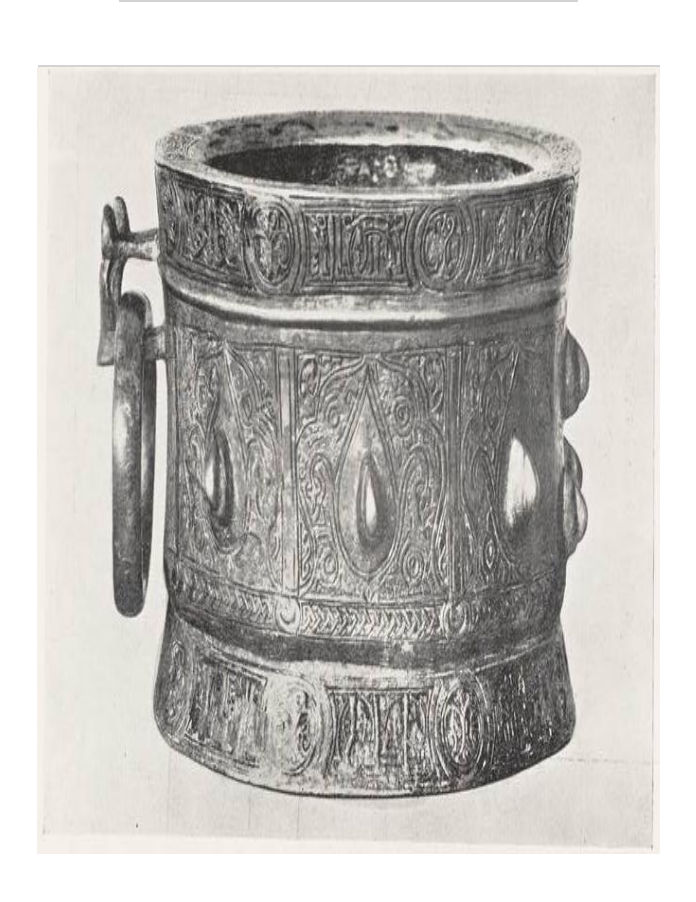
اللوحة ١٣٥

(شكل ١٤٩) شمعدان من البرونز ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة ، في متحف جلستان بطهران.من القرن ٦ هـ – ١٢ م



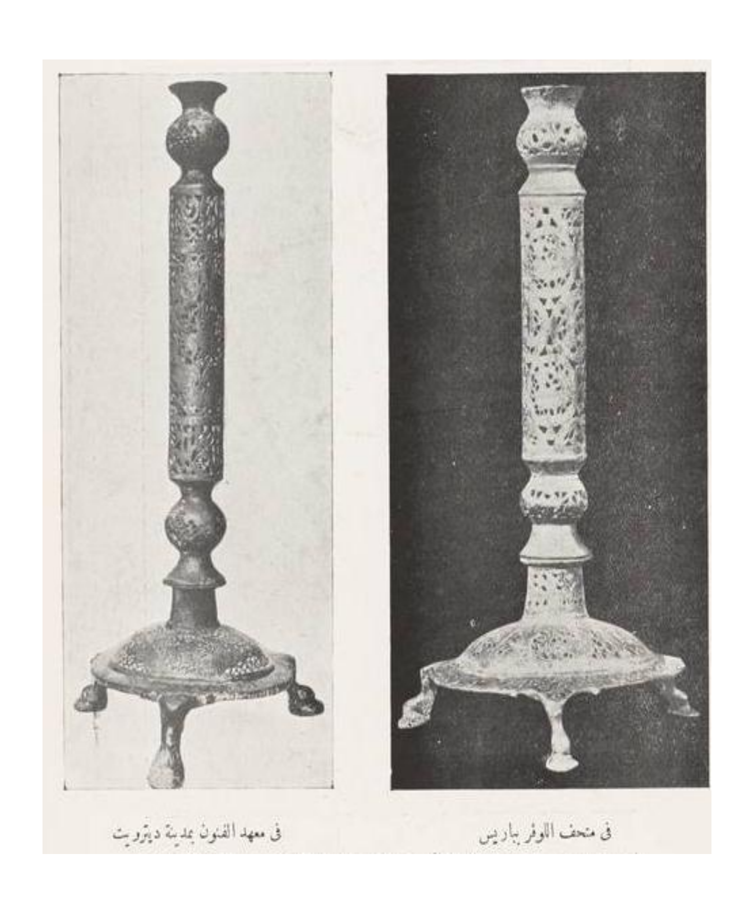
اللوحة ١٣٦

(شكل ١٥٠) هاون من البرونز ذو زخارف محفورة في متحف فكتوريا والبرت بلندن. من القرن ٦ هـ - ١٢ م



اللوحة ١٣٧

(شكل ١٥١ ، ١٥٢) شمعدانان أو حاملان من البرونز المخرم وعليهما زخارف محفورة . في متحف اللوفر بباريس وفي معهد الفنون بمدينة ديترويت . من القرن ٦ هـ – ١٢ م

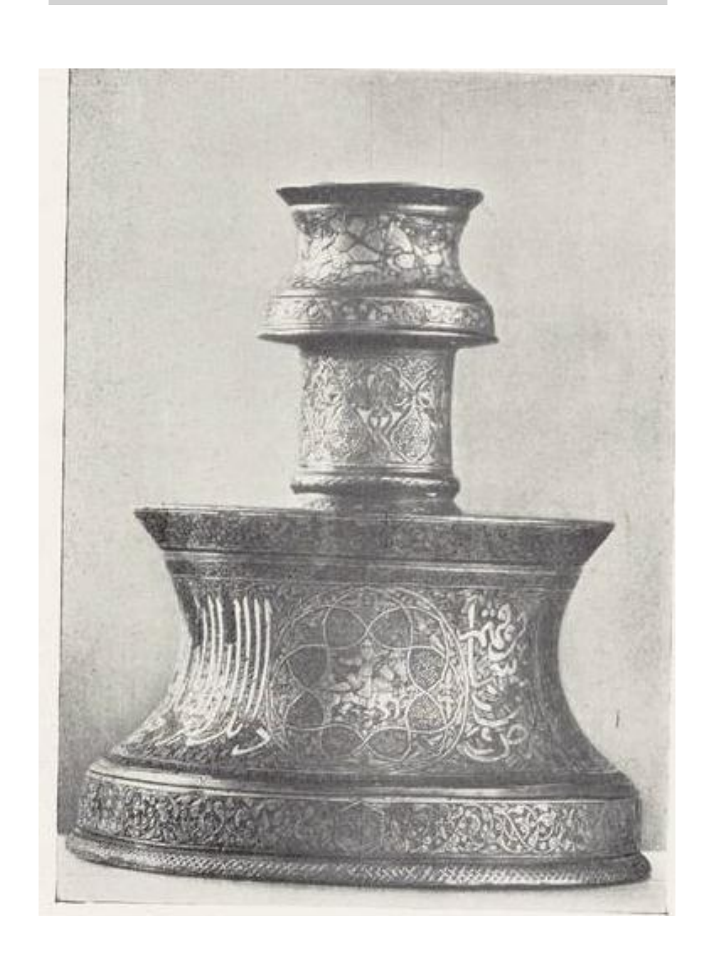


فى متحف اللوفر بباريس

فى معهد الفنون بمدينة ديترويت

اللوحة ١٣٨

(شكل ١٥٣) شمعدان مطعم بالذهب والفضة ، في القسم الإسلامي
من متاحف الدولة في برلين . من القرن ٧ هـ – ١٣ م



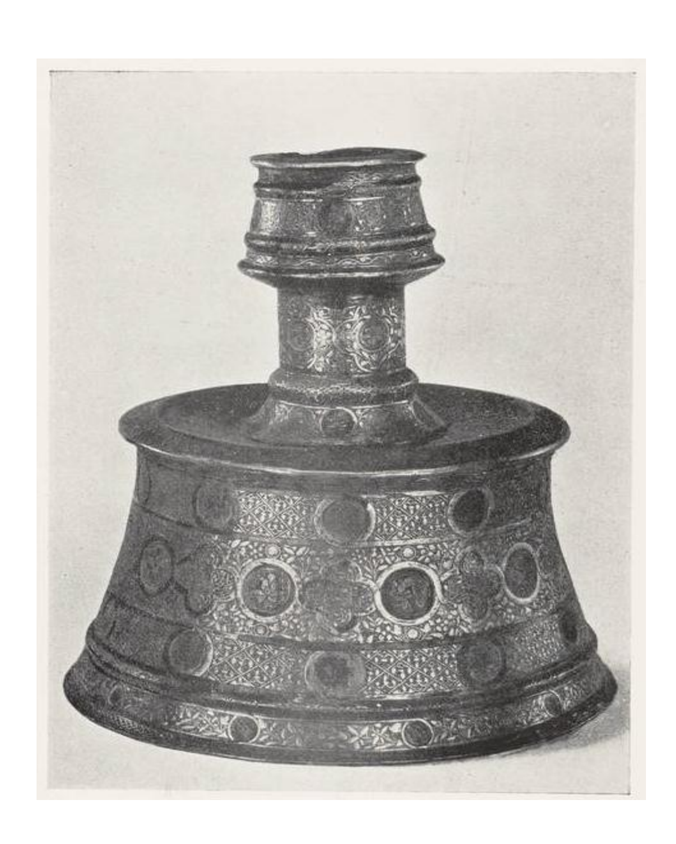
اللوحة ١٣٩

(شكل ١٥٤) صندوق من البرونز ذو زخارف محفورة ، في متحف فكتوريا والبرت بلندن. من القرن ٧ هـ – ١٣ م



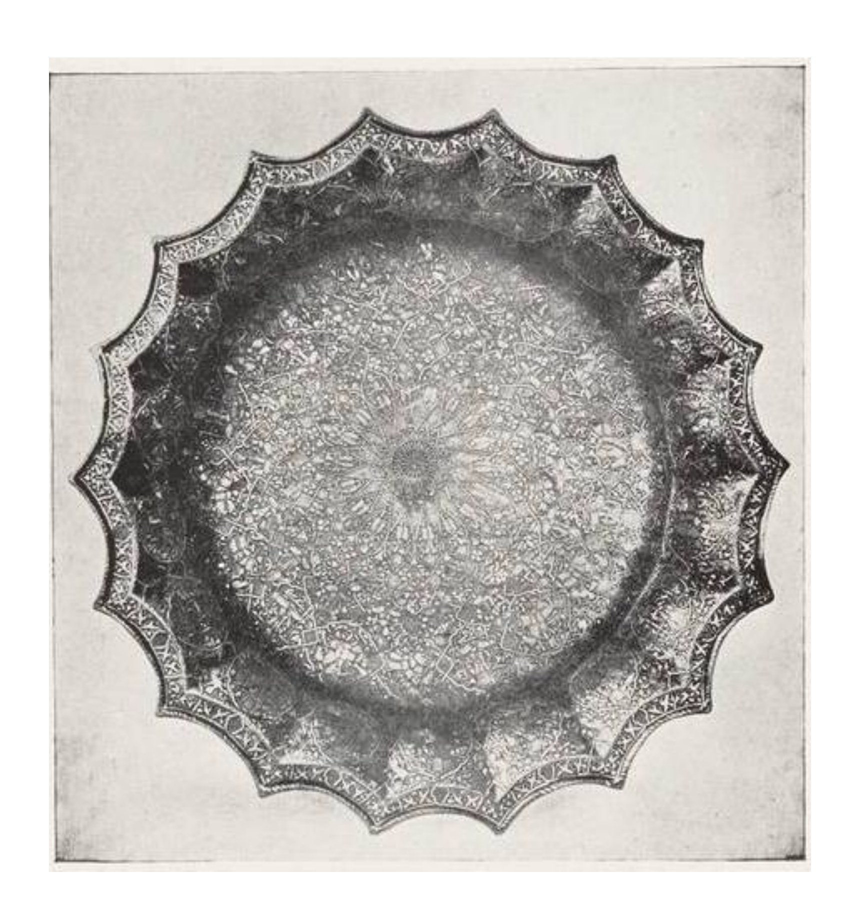
اللوحة ١٤٠

(شكل ١٥٥) شمعدان من النحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب وعليه امضاء صانعه محمد بن رفيع الدين الشيرازي في مجموعة رالف هراري. سنة ٧٦١ هـ – ١٣٦٠ م .



اللوحة ١٤١

(شكل ١٥٦) طشت من النحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب، في المتحف المترو بوليتان بنيويورك. من القرن ٧ هـ – ١٣ م



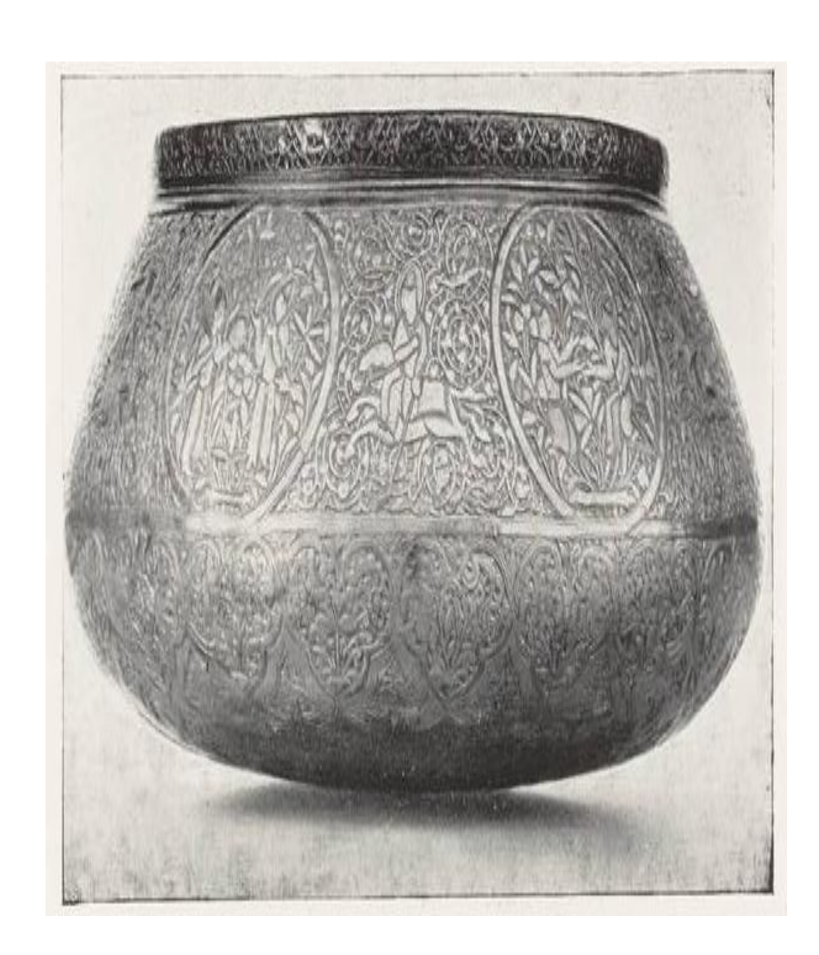
اللوحة ١٤٢

(شكل ١٥٧) صينية من النحاس ذات زخارف محفورة ومطعمة بالذهب والفضة في متحف جلستان بطهران. من القرن ٧ هـ – ١٣ م



اللوحة ١٤٣

(شكل ١٥٨) إناء من البرونز من القرن ٨هـ-١٤م. في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين.



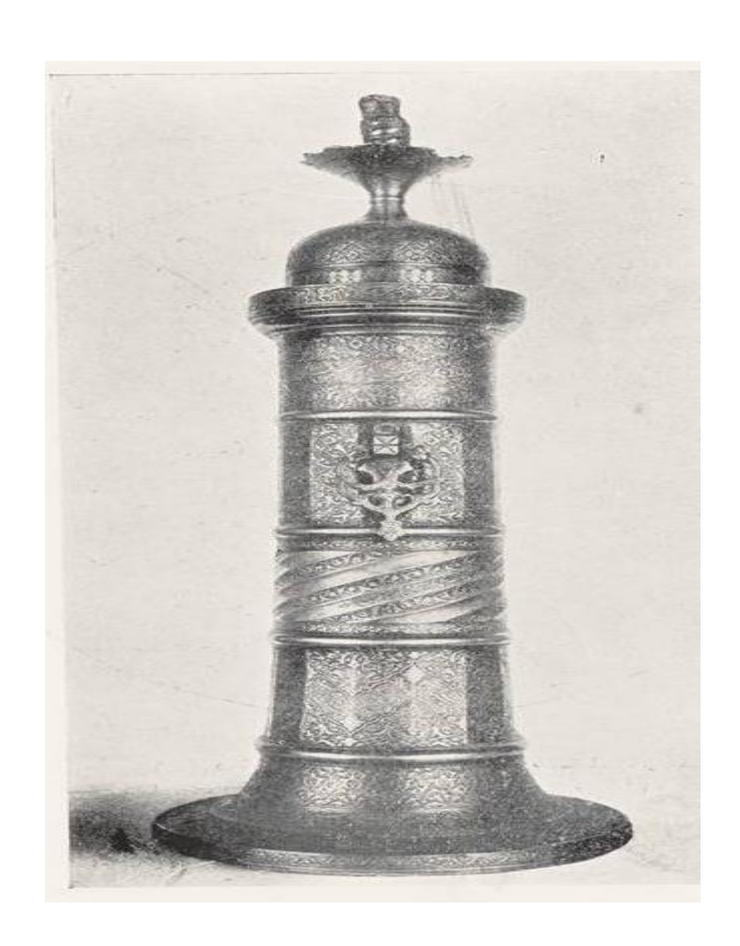
اللوحة ١٤٤

(شكل ١٥٩) خناجر ايرانية ذات زخارف محفورة ومطعمة ، من القرنين ٩و١٠هـ (١٥أو ١٦ م) .



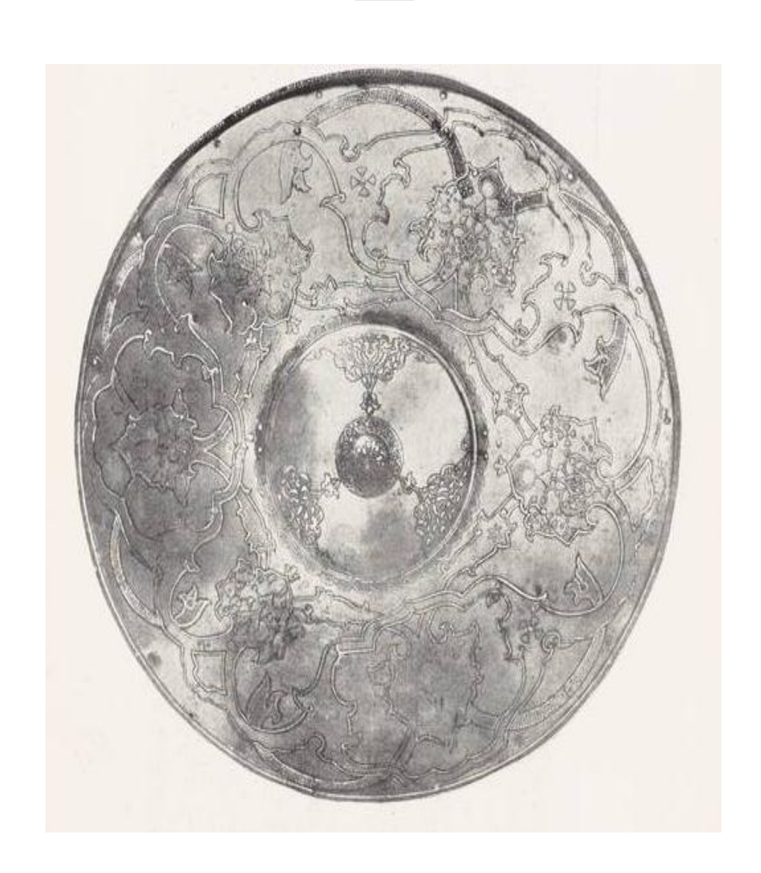
اللوحة ٧٥١٤٥

(شكل ١٦٠) شمعدان من النحاس ذو زخارف محفورة ، من القرن ١٠أو١١هـ (١٦أو ١٧م) . في متحف الهرمي تاج.



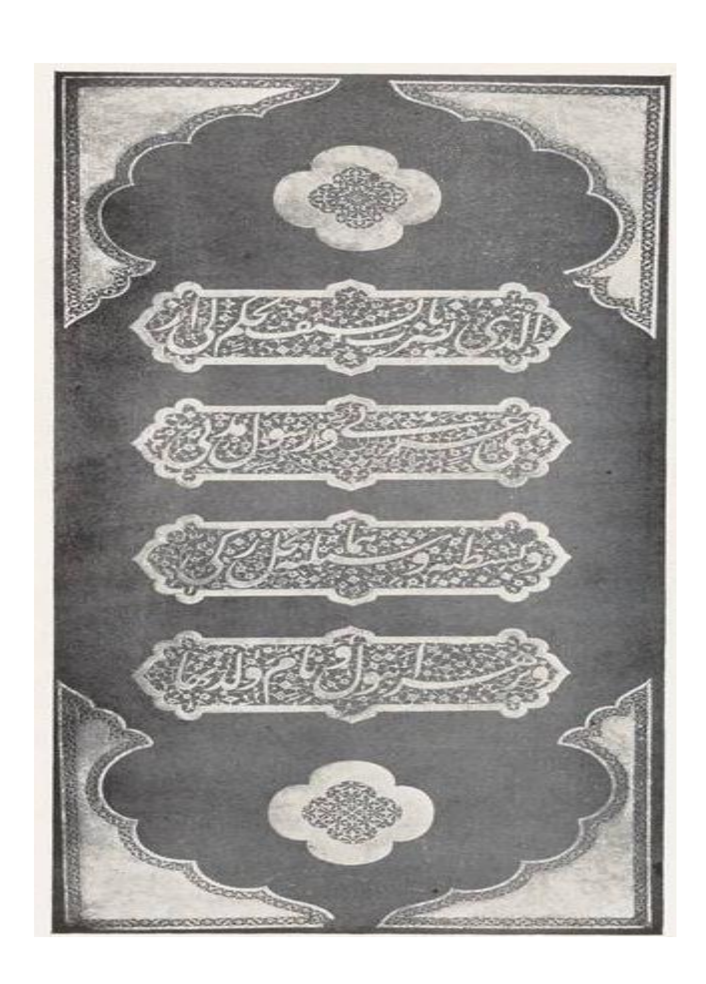
اللوحة ١٦٤

(شكل ١٦١) درفة من الحديد ذات زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب ، من القرن ١٠هـ –١٦م. في متحف تاريخ الفنون بمدينة فيينا.



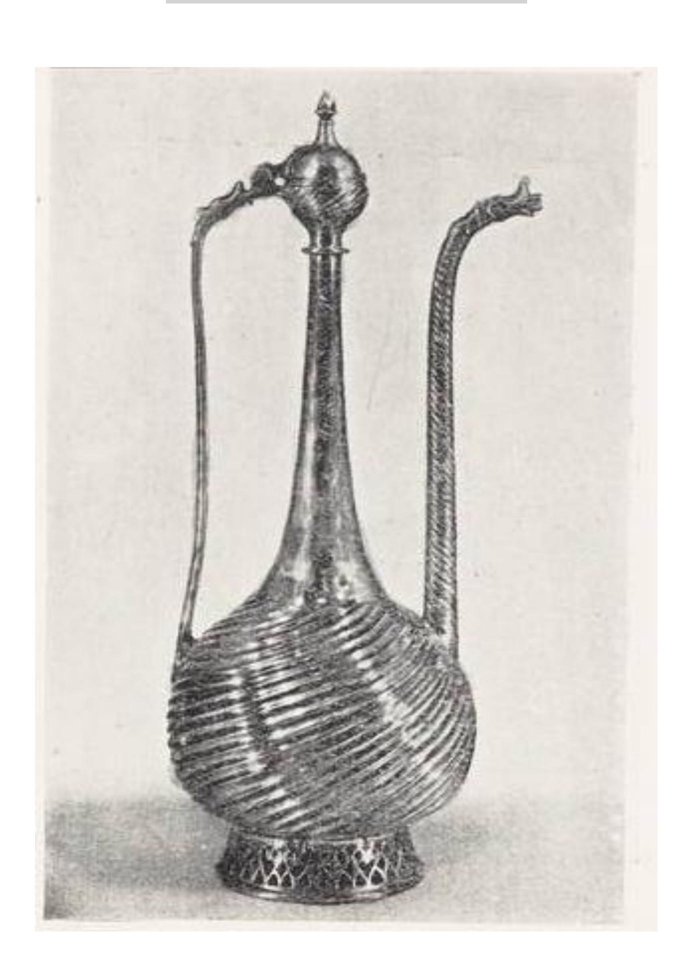
اللوحة ١٤٧

(شكل ١٦٢) صفائح باب من الصلب المخرم ، من القرن ١٠هـ١٦م. في مجموعة هراري



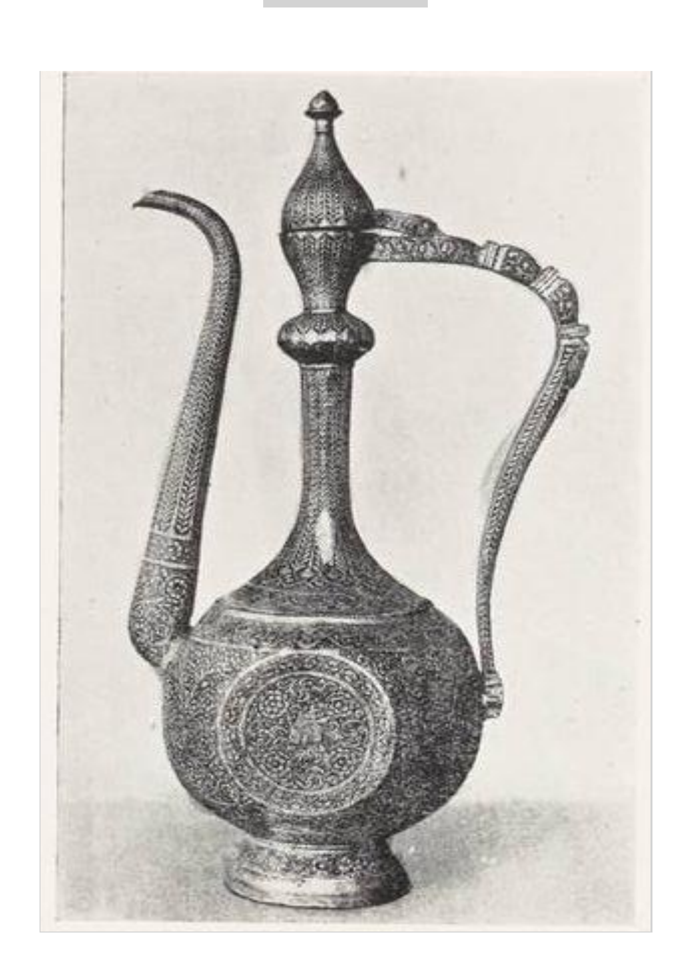
اللوحة ١٤٨

(شكل ١٦٣) إبريق من النحاس ، من القرن ١١هـ –١٧م. في مجموعة الدكتور بتلر Butler



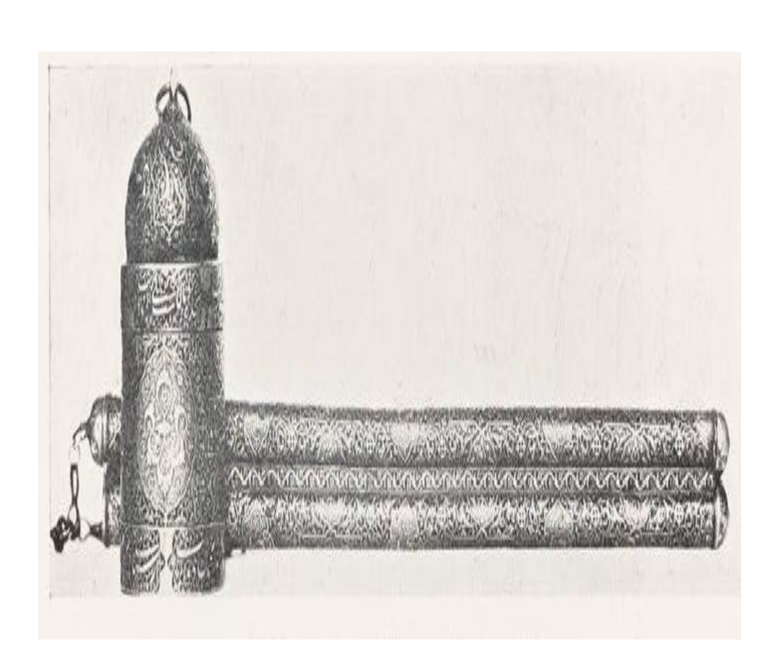
اللوحة ١٤٨

(شكل ١٦٤) إبريق من النحاس الأحمر المبيض ، في متحف فكتوريا والبرت بلندن.



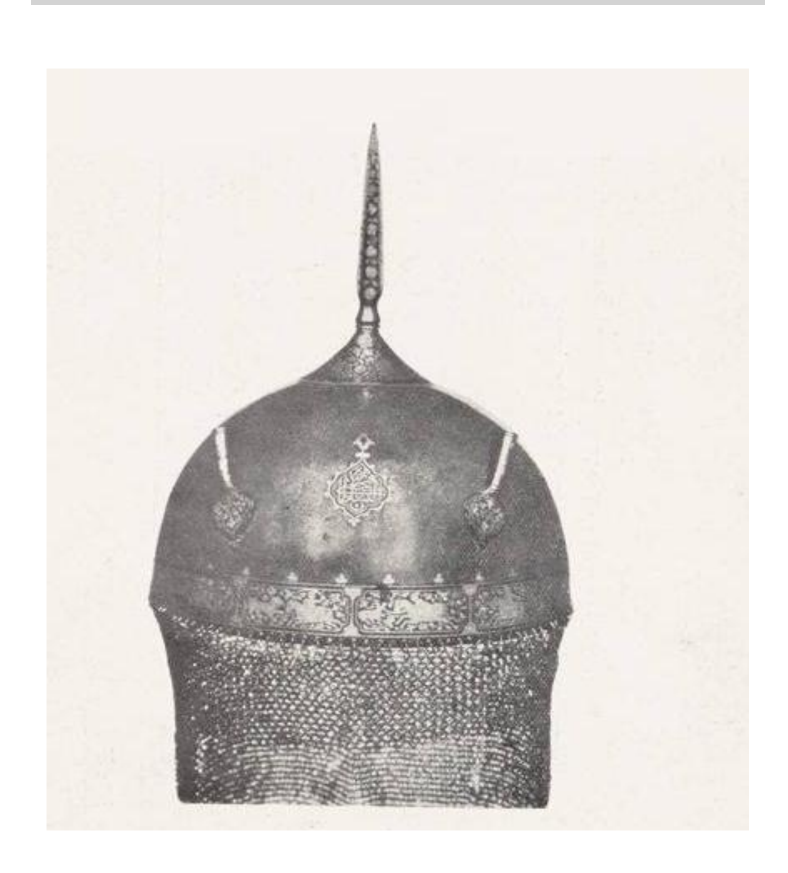
اللوحة ١٤٩

(شكل ١٦٥) مقلمة من النحاس ذات زخارف محفورة ومطعمة بالفضة ، في متحف بناكي بأثينا.



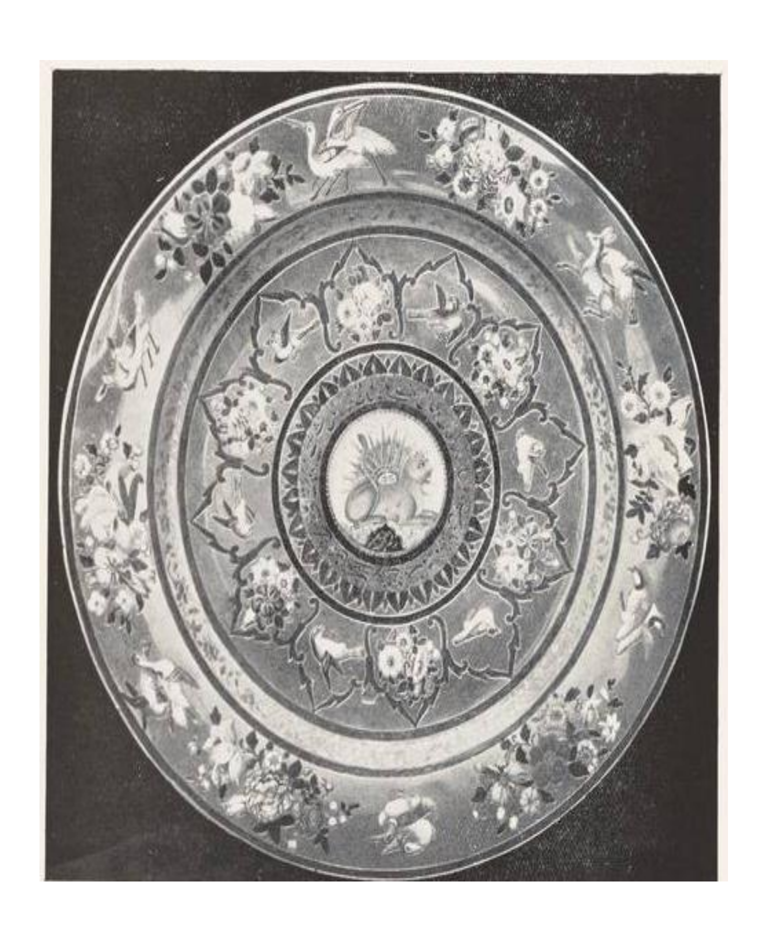
اللوحة ١٥٠

(شكل ١٦٦) خوذة من الصلب ، من صناعة (حجي) سنة ١١١٢هـ ١٧٠٠ م. في متحف بورت دي هال بمدينة بروكسل.



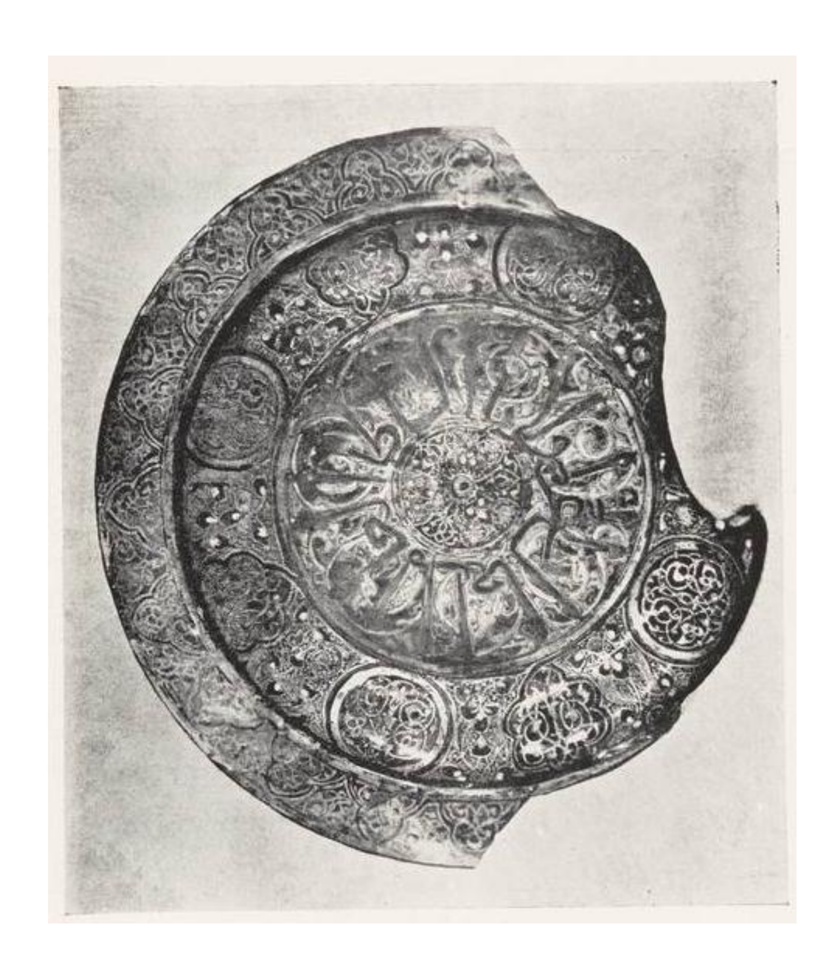
اللوحة ١٥١

(شكل ١٦٧) صحن ذهبي من القرن الماضي . في مجموعة كارزوني بك.



اللوحة ١٥٢

(شكل ١٦٨) جزء من صحن زجاجي مموه بالمينا ، من صناعة همذان في متحف قصر جلستان بطهران.



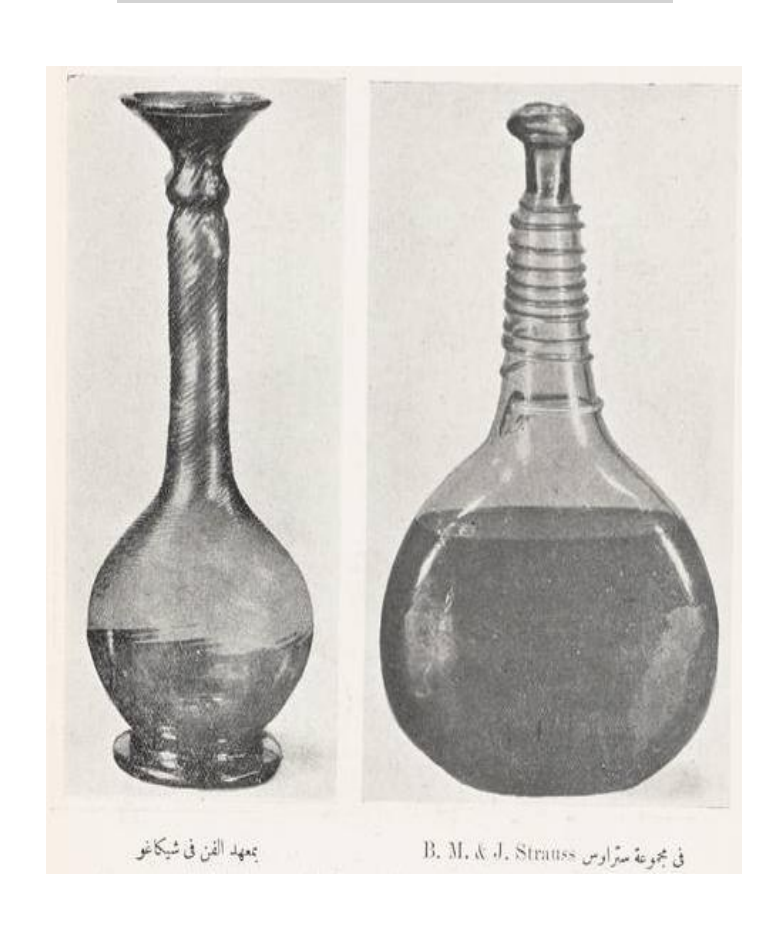
اللوحة ١٥٣

(شكل ١٦٩) صحن من الزجاج العسلي اللون ومموه بالمينا ، من صناعة هراة أو سمرقند في المتحف البريطاني.



اللوحة ١٥٤

(شكل ١٧٠ ، ١٧١) زجاجتان من صناعة شيراز ، اليمني خضراء واليسرى زرقاء ، من القرن ١٢هـ–١٨م في مجموعة ستروس B . M. &. T. Strauss وبمعهد الفن في شيكاغو.



اللوحة ١٥٥

(شكل ١٧٢) حشوة من الخشب ، مؤرخة من سنة ٣٦٢هـ(٩٧٣م).
في دار الأثار العربية بالقاهرة



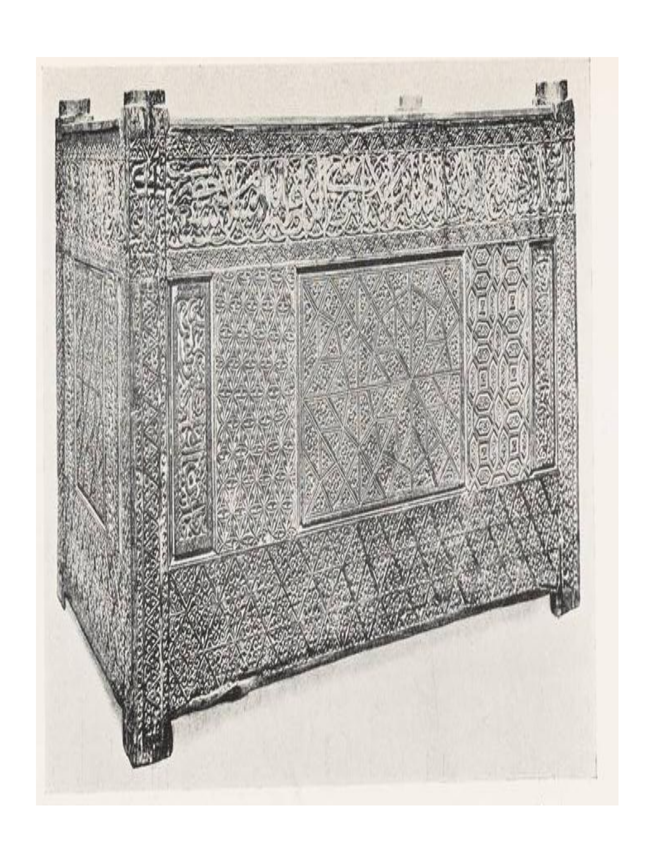
اللوحة ١٥٦

(شكل ١٧٣) كرسي مصحف من الخشب المخرم والمطعم ، ومحفوظ الأن في المتحف المترو بوليتان بنيويورك.



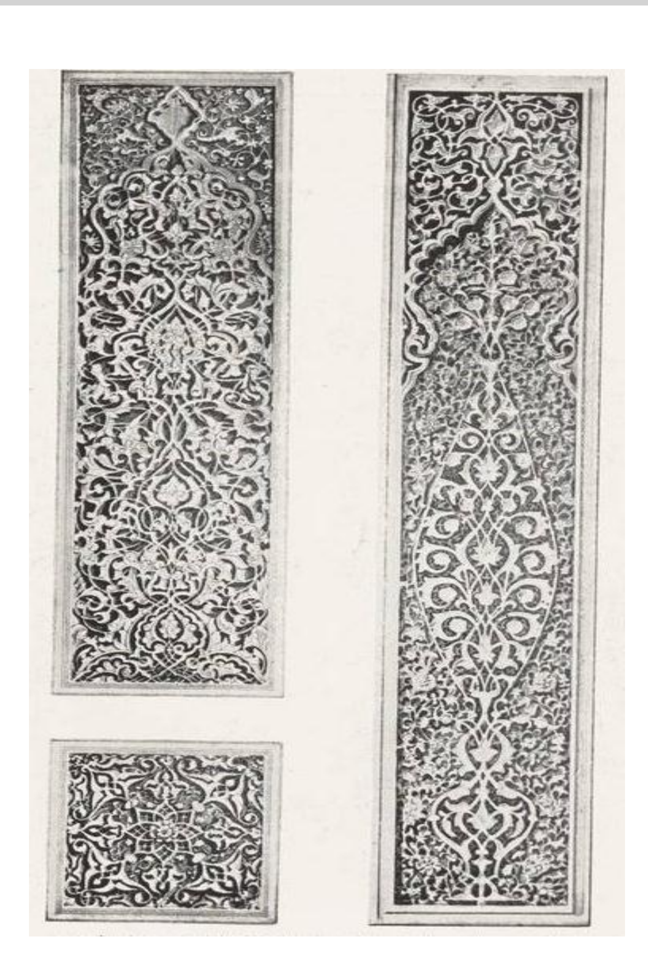
اللوحة ١٥٧

(شكل ١٧٤) تربة من الخشب ، محفور فيها كتابات وزخارف وعليها اسم المتوفي (تاج الملك والدين أبو القاسم بن الامام موسي الكاظم) ومؤرخة سنة ٨٧٧هـ١٤٧٣م، ومحفوظة الان في مدرسة الفنون بجزيرة رودس.



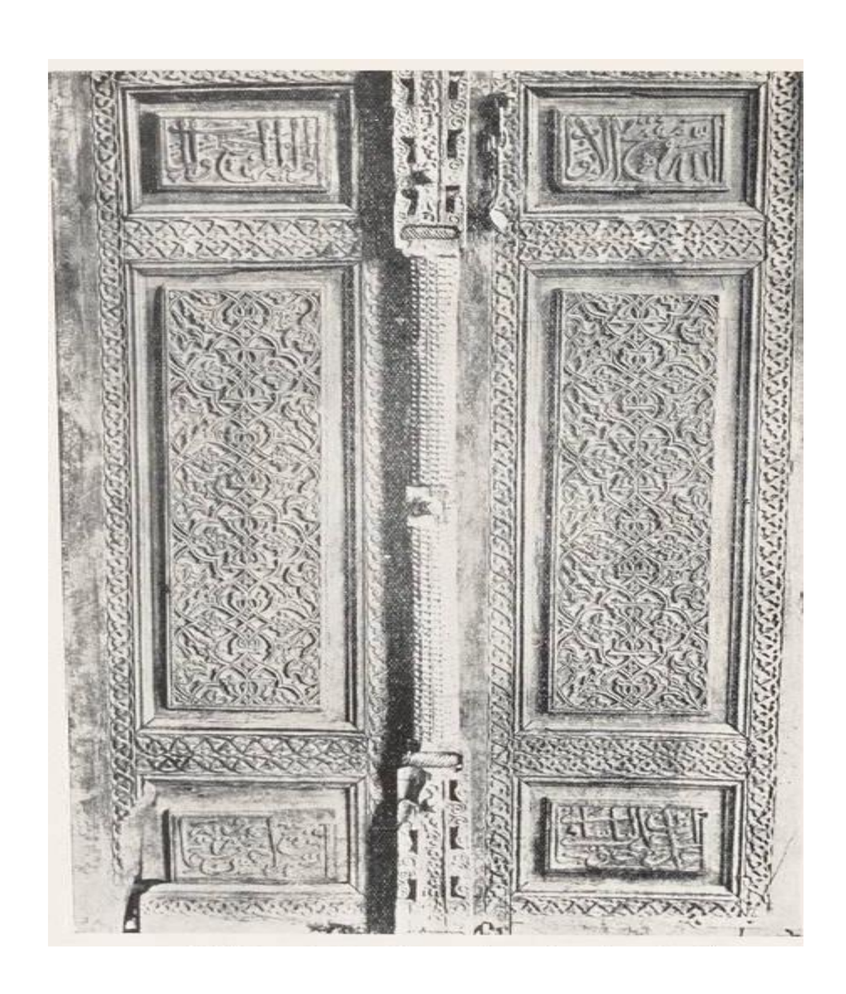
اللوحة ١٥٨

(شكل ١٧٥) حشوات من الخشب ذي الزخارف المحفورة ، من باب في ضريح تيمور بسمر قند ، ومحفوظة الان في متاحف الهر ميتاج.



اللوحة ١٥٩

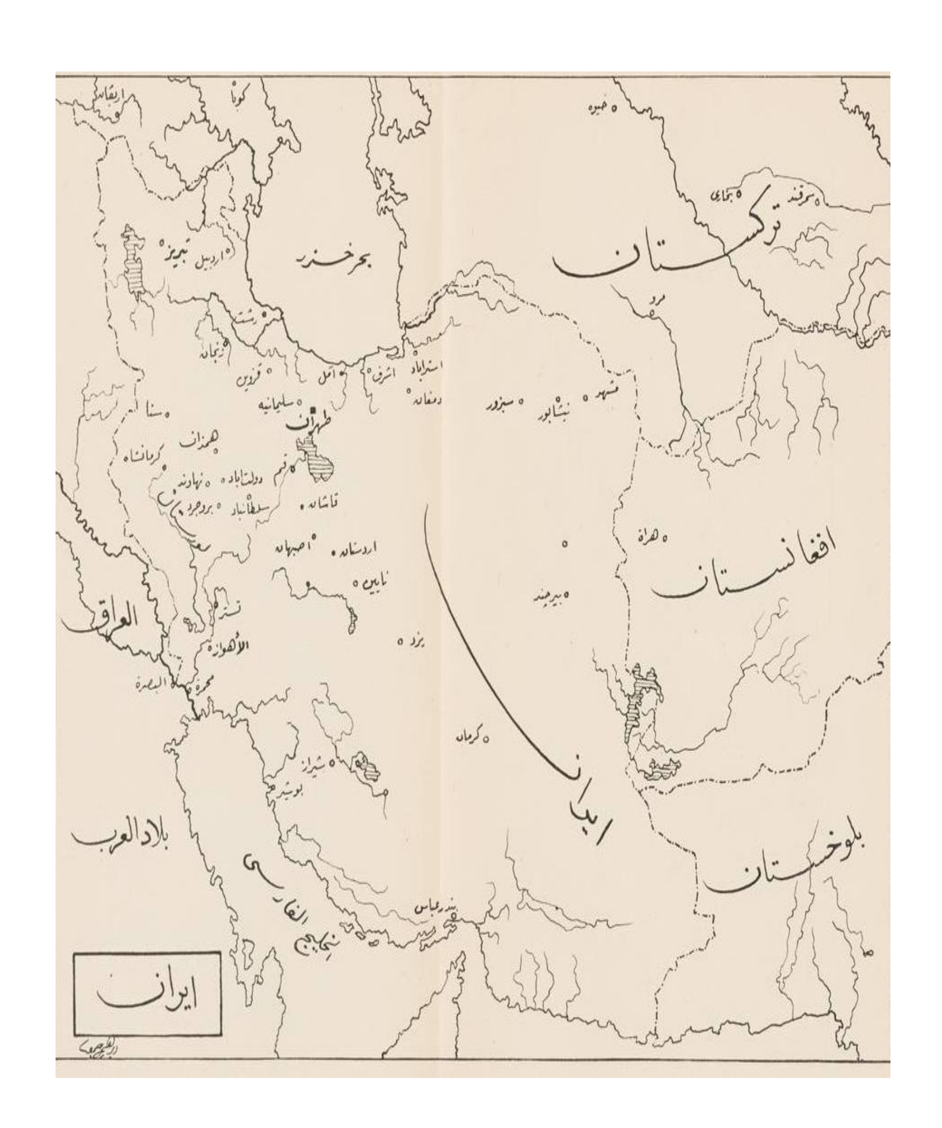
(شكل ١٧٦) مصر اعين من باب اخشي عليهما (عمل على بن صوفي البا ساني) سنة ٩١٥هـ-١٥٠٩م. في المتحف الأهلي بطهران



اللوحة ١٦٠

(شكل ١٧٧) صندوق من الورق المضغوط وذو نقوش باللاكيه ، عليه كتابة تفيد أنه صنع للشاه عباس علي يد صانع اسم يوسف . وهو محفوظ الآن في القسم الإسلامي من متاحف برلين.




ايران
بحر خزر
تركستان
افغانستان
بلوخستان
العراق
بلاد العرب
الخليج الفارسي
ايران
تبريز
اردبيل
رشت
زنجان
قزوين
آمل
اشرف
استراباد
دمغان
سليمانيه
طهران
قم
همذان
سنا
كرمانشاه
دولتاباد
نهاوند
بروجرد
سلطاناباد
قاشان
اصبهان
اردستان
نايين
تستر
الأهوازة
محمرة
البصرة
يزد
كرمان
شيراز
بوشير
بندرعباس
خيوه
بخارى
سمرقند
مرو
مشهد
نيشابور
سبزور
هراة
بيرجند

الفهرس